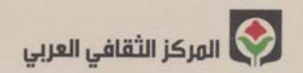
ميلان كونديرا



لقاء





ميلان كونديرا



لقاء

ترجمة: محمد بنعبود



المركز الثقافي العربي

ميلان كونديرا

لقـــاء

الكتاب

لقاء

تأليف

ميلان كونديرا

ترجمة

محمد بنعبود

الطبعة

الأولى، 2011

الترقيم الدولي:

ISBN: 978-9953-68-522-3

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 0522 303339 ـ 0522 307651

فاكس: 305726 ـ 522 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 01 750507 ـ 01 352826

فاكس: 343701 1 ـ 961+

Email: cca_casa_bey@yahoo.com

هذه ترجمة عن اللغة الفرنسية لكتاب :

Une rencontre

Milan Kundera

.... لقاء تأملاتي وذكرياتي؛ لقاء موضوعاتي القديمة (الوجودية والجمالية) وما عشقته من زمان (رابليه وجناسيك وفليني ومالابرته ...)...

المحتويات

I

الحركة العنيفة للرسام:
حول فرانسيس بيكون

1

ذات يوم، دعاني ميشيل أرشيمبود، الذي كان يعتزم نشر كتاب بالبرورتريهات، وخاصة البورتريهات الذاتية لفرانسيس بيكون، إلى كتابة بحث مستوحىً من هذه اللوحات. وقد طمأنني بأن تلك كانت رغبةَ الرسّام نفسه، وذكّرني بنَصّي القصير المنشور قديماً بمجلة (قوس)، والذي كان بيكون يعتبره من بين أندر النصوص التي يجد فيها ذاته. لا يمكنني أن أنكر تأثري بهذه الرسالة القادمة، بعد سنوات، من فنان لم يسبق لي أبداً أن التقيته، والذي طالما قدَّرته.

كنت قد كتبت هذا النص المنشور بمجلة قوس (والذي سيُلهِم، لاحقاً، جزءاً من مؤلَّفي كتاب الضحك والنسيان)، والمقصورَ على اللوحة ثلاثية الأجزاء لهنرييتا موريّاس، خلال المرحلة الأولى من هجرتي، حوالى سنة 1977، وأنا ما أزال مسكوناً بذكريات من بلادي التي غادرتها لتوي والتي كانت ما تزال ثاوية في ذاكرتي بوصفها أرضاً للاستنطاقات والمراقبة. ولا يمكنني، اليوم، أن أبتدئ تأملي الجديد حول فنّ بيكون إلا انطلاقاً من هذا النص القديم نفسه.

2

«حصل ذلك سنة 1972. كنت سألتقي فتاة بضواحي براغ، في شقة استعرناها. قبل ذلك بيومين، وكانت الشرطة قد أخضعتها لاستنطاق بشأني، طوال يوم بأكمله وهي الآن تريد أن تلتقيني في الخفاء (كانت تخشى أن تكون تحت المراقبة المستمرة) كي تخبرني بالأسئلة التي طرحوها عليها، وبما أجابَت. فمن المفروض أن تكون إجاباتي، خلال استنطاق مفترض، متطابقة مع إجاباتها.

«كانت ما تزال حديثة السن ولا تعرف بعدُ أي شيء عن الحياة. وكان الاستنطاق قد بلبلها، وأضحى الخوف، منذ ثلاثة أيام، يعتمل في أحشائها. كانت شديدة الامتقاع وتخرج باستمرار، أثناء لقائنا، للذهاب إلى الحمام، إلى درجة أن لقاءنا أضحى مصحوباً بضجيج الماء الذي يملأ خزان الحمّام.

كنت أعرفها منذ مدة طويلة. هي ذكية وراجحة العقل وتعرف جيداً كيف تتحكم في انفعالاتها، كما أنها كانت تتزيا بطريقة مثالية، إلى درجة أن تنورتها، تماماً مثل سلوكها، لم تكن تسمح بأن نلمح ولو جزءاً صغيراً من عريها. وها هو الخوف، فجأة، ومثل مدية عظيمة، قد بقَرَها. كانت ماثلة أمامي، مفتوحة، مثل الجدع المشقوق لعجلة معلقٍ إلى حديدةِ محلٍّ جزارة.

لم يكن ضجيج الماء وهو يملأ خزان الحمام يتوقف عملياً، واجتاحتني رغبةٌ في اغتصابها. أنا أعي ما أقول: أن أغتصبها، لا أن أضاجعها. لم أكن أريد حنانها، وإنما كنت أريد أن أضع بعنف كفي على وجهها وأن أستولي عليها بشكل كامل، في لحظة واحدة، بكل تناقضاتها التي لا تُغتَفر: بتنورتها المثالية وبأمعائها الثائرة، بتعقّلها

وبخوفها، باعتزازها بنفسها وبشقائها. كان لديّ الانطباع بأن كل هذه التناقضات تطمس جوهرها: ذاك الكنز، تبر الذهب، تلك الجوهرة المخبوءة في الأعماق. كنت أريد أن أغتصبها، في ثانية واحدة، بفَضُلاتها كما بروحها العصيَّة على الوصف.

لكنني كنت أرى عينيها المثبّتتين عليّ، مليئتين بالقلق «عينان قلقتان في وجه متعقِّل»، وبقدر ما كانت العينان قلقتين بقدر ما كانت رغبتي تصبح عبثية وغبية وفاضحة وغير مفهومة ومستحيلة التحقق.

ورغم أن هذه الرغبة كانت غير قابلة للتفسير وفي غير محلها، فقد كانت حقيقية. أنا لا أستطيع إنكار ذلك - وعندما أنظر إلى الأجزاء الثلاثة للوحة بورتريه فرانسيس بيكون، أكون كمن يتذكر ذلك. تحط نظرة الرسام على الوجه، مثل كف عنيفة ساعية للاستيلاء على جوْهَرِهِ، على تلك الجوهرة المخبوءة في الأعماق. بالتأكيد، نحن لسنا متأكدين من أن الأعماق تخبئ بالفعل شيئاً ما - لكن، ومهما يكن الأمر، فإن في كل واحد منا تلك الحركةَ العنيفةَ، حركةَ الكف تلك، التي تدعك وجه الآخر، بأمل العثور فيه وخلفه على شيء خبيء.»

3

أجوَد التعليقات التي قُدِّمت حول أعمال بيكون، قدمها بيكون نفسه في حوارين: حوار مع سلفيستر سنة 1976، وحوار مع أرشيمبود سنة 1992. وفي الحوارين معاً تحدَّث بشغف عن بيكاسو، وبالخصوص عن المرحلة الممتدة من 1926 إلى 1932؛ المرحلة التي يشعر أنه قريب منها؛ ففي هذه المرحلة يرى بيكون أن مجالاً قد

انفتح ولم يكن «قد استُكْشِف من قبل: شكل عضوي يتوافق مع الصورة الإنسانية، لكنه تحريف كامل لها». (التشديد مني)

ومع هذه المرحلة التجريدية القصيرة، يمكننا أن نقول بأن بيكاسو، في باقي أعماله، كان يحوِّل، بحركة خفيفة، بواعث الجسد الآدمي إلى شكل ثنائي الأبعاد وحرٍّ في أن لا يكون مشابهاً [لأصله]. إن المتعة اللعبية لبيكاسو، بالنسبة لبيكون، تُعْقَبُ بالاندهاش (إن لم يكن بالرعب) من حالنا، من طبيعتنا المادية والفيزيقية. وأمام هذا الرعب، توضع كف الرسام (كي أعود إلى الكلمات التي استعملتها في نصي القديم) بـ(حركة عنيفة) على الجسد، على الوجه (بأمل العثور فيه وخلفه على شيء خبيء)

لكن، ما الذي يختبئ هناك؟ (أناه)؟ بالطبع، كل البورتريهات التي رُسمت عبر التاريخ كانت تتغيا الكشف عن (الأنا) المخبوءة لصاحب البورتريه. لكن بيكون كان يعيش في فترة زمنية أخذت فيها (الأنا) تتكشف في كل مكان. وبالفعل، فإن تجربتنا الأكثر ابتذالاً تعلِّمنا (خصوصاً إن امتدت الحياة خلفنا طويلاً) أن الوجوه تتشابه بشكل يدعو إلى الرثاء (والتزايد الديموغرافي المهول والأخرق يضاعف هذا الإحساس)، وأنها تتداخل ويختلف بعضها عن بعض بشيءٍ مَا غايةٍ في الدقة، يدرَك بالكاد ولا يشكل، رياضياً، وفي الغالب، من حيث نسبتُهُ، سوى مليمترات قليلة من الاختلاف. يضاف إلى ذلك تجربتنا التاريخية التي علمتنا أن الناس يقلِّد بعضهم بعضاً وأن مواقفهم قابلة للحساب رياضياً وآراءَهم موجهة، فيغدو الإنسان، إذاً، نتيجة لذلك، عنصراً في كتلة أكثر منه فرداً (موضوعاً).

في أزمنة الشك هذه توضع كف الرسّام الغاصبة، بـ(حركة عنيفة)، على وجه موديلاته ليعثر، في مكان ما من أعماقها، على (أنا)ها مختبئة. في هذا البحث البيكوني، لا تفقد الأشكال الخاضعة (للتحريف الكامل) أبداً ميزتها بوصفها أعضاء حية، تذكِّر بوجودها الجسدي وبلحمها، محتفظة على الدوام بمظهرها ثلاثي الأبعاد. وفضلاً عن ذلك، هي تشبه موديلها! لكن، كيف يمكن لبورتريه أن يشبه الموديل الذي هو تحريف واعٍ له؟ في جميع الأحوال، هذا ما تثبته صور الأشخاص الذين تُرسم لهم بورتريهات: إنها تشبههم؛ انظروا إلى البورتريهات الثلاثة - ثلاثة تنويعات لبورتريه الشخص نفسه، متجاورة؛ تختلف هذه التنويعات بعضها عن بعض، مع امتلاكها، في الآن نفسه، لشيء ما تتقاسمه فيما بينها: إنه (ذاك الكنز، تبر الذهب، تلك الجوهرة المخبوءة في الأعماق).

4

يمكنني أن أقول ذلك بطريقة أخرى: بورتريهات بيكون هي أسئلة حول حدود الـ(أنا). إلى أي درجة من التحريف يبقى الفرد هو ذاته؟ إلى أي درجة من التحريف يمكن لكائن محبوب أن يظل محبوباً؟ كم من الوقت يبقى وجهٌ عزيز معروفاً وهو ينأى في المرض والجنون والكراهية والموت؟ ما هو الحد الذي تكف الـ(أنا)، خلفه، عن أن تكون (أنا)؟

5

شكّل بيكون وبكيت، في مَشْغَلِي المتخيَّل حول الفن الحديث،

ولزمن طويل، زوْجاً. بعد ذلك قرأت الحوار مع أرشيمبود؛ يقول بيكون: (لقد اندهشت دائماً من هذا التقارب الحاصل بيني وبين بكيت)، ثم يقول أبعد من ذلك: (. . . لقد وجدت دائماً أن شكسبير قد عبّر أحسن بكثير وبطريقة أكثر صواباً وأقوى، عما حاول بكيت وجويس أن يعبّرا عنه. . .) وأيضاً: (أنا أتساءل عما إذا لم تكن أفكار بكيت حول فنه قد انتهت بقتل إبداعه. إن لديه أمراً ما مبالِغاً في ضبطه المنهجي ومبالِغاً أيضاً في طابعه الفكري، وهذا الأمر، ربما، هو ما أزعجني على الدوام). وأخيراً: (نحتفظ في الرسم، دائماً، بكثير من التقاليد. إننا لا نقصي أبداً بشكل كلي، لكن، بالنسبة لبكيت، يحصل لديّ الانطباع، باستمرار، أنه لكثرة ما أراد أن يُقصي، لم يبقَ ثمة شيء، وأن رجع الصدى كان تحديداً هو ذلك الفراغ. . .).

عندما يتحدث فنان عن فنان آخر، فإنه يتحدث (بطريقة غير مباشرة ومواربة) عن نفسه، ومن هنا كلُّ النَّفْع في حُكمِه. إذاً ماذا يقول بيكون عن نفسه وهو يتحدث عن بكيت؟

إنه لا يريد أن يصنَّف. وإنه يريد أن يحمي أعماله من الكليشهات.

ثم: إنه يقاوم دوغمائيات الحداثة التي نصبت حواجز بين التقاليد والفن الحديث، كما لو كان هذا الأخير يمثل، في تاريخ الفن، مرحلة معزولة بقيَمها الخاصة غير القابلة للمقارنة، وبمعاييرها المستقلة. والحال أن بيكون يعتبر نفسه منتمياً إلى تاريخ الفن في كليته؛ وأن القرن العشرين لا يعفينا من ديوننا تجاه شكسبير.

ثم أيضاً: إنه يدافع عن حريته في أن يعبّر بطريقة ممنهجة عن

أفكاره حول الفن، مخافة أن يتْرُكَ فنه يتحول إلى نوع من رسالة تبسيطية. هو يعلم أن الخطر من الحدة بحيث إن فن النصف الثاني من القرن العشرين قد وُصِمَ بهذيان نظري ضاج ومتبلد، منع العمل من الاتصال المباشر، وغير المسوَّق إعلامياً، وغير المفسر قبلياً، بمن يشاهده (يقرأه ويسمعه).

يعمل بيكون، حيثما استطاع، على إتلاف معالم الطريق كي يضلل الخبراء الذين يريدون اختزال معنى عمله في نزعة تشاؤمية - كليشيه: هو ينفر من استعمال كلمة (رعب) في الحديث عن فنه؛ ويلح على الدور الذي تلعبه الصدفة في إبداعه (الصدفة التي تحدث أثناء اشتغاله: لطخة لون اعتباطية موضوعة، تغيِّر، كليةً، موضوع اللوحة نفسه)؛ هو يلح على كلمة (لعب) عندما يثير الجميع حدة أصباغه. هل يريدون الحديث عن يأسه؟ ليكن، لكن بيكون يحدّد على الفور أن الأمر يتعلق في حالته بـ(يأس بهيج).

6

يقول بيكون في تأمله حول بكيت: (في الرسم، نترك دائماً كثيراً من التقاليد، ولا نبالغ أبداً في الإقصاء. . .) كثير من التقاليد، يعني: كل ما لم يكتشفه الرسم، ما لا يشكل دعامته غير المسبوقة، أصالته؛ كل ما هو إرث وروتين ومَلءٌ واستعمال ناتج عن ضرورة تقنية. وهو ما تمثله، مثلاً، في فن السوناتات (حتى عند الكبار من مثل موزارت وبيتهوفن) كل التحولات - المغرقة، عادة، في طابعها الاتفاقي - من تيمة إلى أخرى. لدى كل فناني الفن الحديث الكبار، تقريباً، نية حذف (حالات الملء) هذه؛ حذف كل ما هو وارد من

التقاليد، كل ما يَحُول دون المبَاشَرة المباشِرة والحصرية للأساسي (الأساسي: ما يستطيع الفنان نفسه، ولوحده، قوله).

وهذه هي الحال عند بيكون: عمق لوحاته بسيط للغاية؛ لكن؛ في الأمام، الأجساد مشتغَل عليها بثراء ظاهر على مستوى الألوان كما على مستوى الأشكال. والحال أن هذا الثراء (الشكسبيري) هو ما يأخذ بلبِّه. ذلك أنه من غير هذا الثراء (ثراء يفارق العمق المسطح)، سيكون الجمال ضامراً، وكأنه يخضع لحمية، كأنه منقوص، في حين أن الأمر يتعلق، بالنسبة لبيكون، دائماً وقبل أي شيء آخر بالجمال، بعرض الجمال، لأن هذه الكلمة، رغم أنها قد أصبحت اليوم متجاوزة وغير مسايرة للعصر، هي التي تجمعه بشكسبير.

هذا هو السبب في أن كلمة (رعب) التي تلصق اعتباطاً برسمه، تغيظه. كان تولستوي يقول عن ليونيد أندرييف وعن قصصه القصيرة السوداء: (هو يريد أن يرعبني، لكنني لا أخاف.) توجد اليوم رسومات كثيرة تريد أن ترعبنا وتضجرنا. الفزع ليس إحساساً جمالياً والرعب الذي نعثر عليه في روايات تولستوي لا يوجد فيها أبداً ليفزعنا؛ إن المشهد المؤلم الذي تجرى فيه عملية لأندري بولكونسكي، المصاب بجرح قاتل، ليس مجرداً من الجمال؛ تماماً مثلما لا يخلو مشهد مماثل لشكسبير أو لوحة لبيكون من جمال.

حوانيت الجزارين مرعبة، لكن بيكون، عندما يتحدث عنها، لا يفوته أن يلاحظ أنه (بالنسبة لرسام، يوجد هناك ذلك الجمال الطافح للون اللحم).

ما الذي يجعلني، رغم تحفظات بيكون، لا أكفّ عن أن أراه قريباً من بكيت؟

هما معاً يوجدان في المكان نفسه من تاريخ فنهما، كل في تخصصه؛ أقصد في المرحلة الأخيرة تماماً للفن الدرامي، وفي المرحلة الأخيرة تماماً من تاريخ الرسم. ذلك أن بيكون يعدّ من بين آخر الفنانين الذين تعتبر لغتهم هي الصباغة والفرشاة. كما أن بكيت ما يزال يكتب مسرحاً قاعدته النص والممثل. استمر المسرح بعد بكيت، بالتأكيد، في الوجود؛ هذا صحيح، وربما قد يكون تطور، لكن ما عادت نصوص الكُتَّاب الدراميين هي التي تلهمه وتجدده وتضمن تطوره.

ليس بيكون وبكيت، ضمن تاريخ الفن الحديث، هما من يفتح الطريق، بل هما من يغلقه. يقول بيكون لأرشيمبود الذي سأله عن الرسامين المعاصرين المهمّين بالنسبة إليه: (لا اعرف أحداً بعد بيكاسو. يقام اليوم معرض للبوب - فن في الأكاديمية الملكية [. . .] عندما ننظر إلى كل تلك اللوحات مجتمعة لا نرى شيئاً. أجد أن لا شيء فيها، هي فارغة، فارغة تماماً.) ووارول؟ (. . . هو ليس مهماً بالنسبة إليّ). والفن التجريدي؟ آه، لا. إنه لا يحبه.

(لا أعرف أحداً بعد بيكاسو). هو يتحدث مثل يتيم. وهو بالفعل كذلك. هو يتيم حتى بالمعنى الملموس للكلمة: من فتحوا الطريق كانوا محفوفين بزملاء وبمعلِّقين وبعشاق وبمتعاطفين وبرفاق درب؛ بعصابة كاملة. وهو وحيد، تماماً كما كان بكيت وحيداً. وفي حواره مع سيلفستر يقول: (أعتقد أن من المثير أن يكون المرء

بين فنانين كثيرين يشتغلون جماعة [. . .]. أنا أعتقد أن من الرائع بالفعل أن يكون لنا شخص نحادثه. واليوم لا يوجد البتّة شخص نحادثه.)

ذلك أن حداثتهما، تلك التي تغلق الباب، ما عادت تتجاوب مع الحداثة التي تحيط بهما: حداثة التقليعات التي أطلقها ماركوتينغ الفن. (سيلفستر: «إذا لم تكن اللوحات التجريدية سوى تصفيف للأشكال، فكيف تفسرون وجود أشخاص، مثلي، تكون ردود أفعالهم العميقة تجاهها شبيهة بردود أفعالهم تجاه الأعمال التجسيدية؟» يجيب بيكون: «الموضة»). أن تكون حداثياً في مرحلة تغلِيقِ الحداثة الكبرى للأبواب، هو شيء آخر غير أن تكون حداثياً في زمن بيكاسو. بيكون معزول: («لا يوجد اليتّة شخص نحادثه»)؛ هو معزول عن الماضي كما عن المستقبل.

8

لم تكن لبكيت وبيكون أوهام حول مستقبل العالم ولا حول مستقبل الفن. ونعثر لديهما، في هذه اللحظة من نهاية الأوهام، على رد الفعل نفسه، المهمِّ للغاية والدال: الحرب والثورات وفشلها والمجازر والدجل الديموقراطي؛ كل هذه المواضيع غائبة عن أعمالهما. كان يونسكو في وحيد القرن ما يزال يهتم بالأسئلة السياسية الكبرى، لكننا لا نجد شيئاً من ذلك عند بكيت. وكان بيكاسو ما يزال يرسم (مجزرة بكوريا)، وهو موضوع بعيد عن تفكير بيكون. عندما نكون نعيش نهاية حضارة (كما كان بكيت وبيكون يعيشانها أو يظنان أنهما يعيشانها)، فإن آخر مواجهة عنيفة لا تكون

مع المجتمع ومع الدولة ومع السياسة، وإنما مع التشييء الفيزيولوجي للإنسان. ذلك هو السبب في أنه حتى الموضوع الكبير المتعلق بالصَّلْب، والذي كان يجمع في ذاته، قديماً، كل الأخلاق وكل الدين، بل وكل تاريخ الغرب، يتحول عند بيكون إلى فضيحة فيزيولوجية بسيطة: (كنت أتأثر دائماً بالصور المتعلقة بالجزارة وباللحم، وهما، عندي، شديدا الارتباط بكل ما هو صَلْب. هناك صور فوتوغرافية رائعة أخذت لحيوانات في اللحظة نفسها التي أخرجت لذبحها... فضلاً عن رائحة الموت...).

قد يبدو التقريب بين المسيح المسَمَّر على الصليب وجَزْرِ الحيوانات وخوفها تجديفاً، لكن بيكون غير مؤمن، ومفهوم التجديف لا مكان له في طريقة التفكير التي ينتهجها؛ فالإنسان، بالنسبة إليه (قد فهم الآن أنه حادثة، وأنه كائن مجرَّدٌ من أي معنى، وأن عليه، من دون سبب معقول، أن يلعب اللعبة إلى نهايتها). يصبح المسيح، عندما يتم النظر إليه من هذه الزاوية، هو تلك الحادثة التي لعبت اللعبةَ، من دون سبب معقول، إلى نهايتها. الصليب هو نهاية اللعبة التي لُعِبَت، من دون سبب معقول، حتى نهايتها.

لا، لا وجود لتجديف؛ بل يتعلق الأمر، بالأحرى، بنظرة مستنيرة وحزينة ومتفكرة تحاول أن تتغلغل نحو الأساسي. فما الذي يتبقى من هذا الأساسي عندما تتبخر كل الأحلام الاجتماعية، وعندما يرى الإنسان (إمكانياتٍ دينيةً... تلغى بشكل نهائي بالنسبة إليه)؟ يبقى الجسد. الجسد وحده، البديهي والمحزن والملموس. ذلك أن (من المؤكد أننا لحمٌ وأننا أجساد قوية. وإذا ذهبتُ عند جزار، فإنني أجد دائماً من المدهش أن لا أكون هناك، مكان الحيوان).

ليس هذا تشاؤماً ولا يأساً، وإنما هو بديهية بسيطة، لكنها، عادةً، بديهيةٌ مُقَنَّعة بانتمائنا إلى مجموعة تعمينا بأحلامها وبإثاراتها ومشاريعها وأوهامها ونضالاتها وقضاياها وأديانها وأيديولوجياتها وشغفها. وذات يوم، بعد ذلك، يسقط القناع ويتركنا وحيدين مع الجسد، تحت رحمة الجسد، تماماً كما كانت الحال بالنسبة لشابة براغ، التي أصبحت تذهب، بعد صدمة استنطاق، كل ثلاث دقائق إلى الحمام. لقد اختزلت في خوفها وفي سعار أحشائها وضجيج الماء الذي كانت تسمعه يجري في خزان، كما أسمعه أنا يجري عندما أحضر عرض (شخص قرب طشت) نسخة 1976، أو اللوحة ثلاثية الأجزاء لبيكون المنجزة سنة 1973. ما كان عاد على شابة براغ أن تواجه البوليس وإنما أن تواجه بطنها؛ وإذا أشرف أحد، بشكل خفي، على إدارة مشهدِ الرعب الصغير هذا، فلن يكون هو البوليس، أو أعضاء الحزب، أو جلاد، وإنما إلهٌ، أو معارضُ إلهٍ، إله الغنوصيين الشرير، فاطر العالم، خالق؛ ذاك الذي ورّطنا إلى الأبد بـ(حادثة) الجسد هذه التي بَرْقَلَهَا في مشغله، والتي نحن مضطرون، لبعض الوقت، لأن نصبح روحها.

كان بيكون يتجسس باستمرار على مشغل الخالق هذا؛ نلاحظ ذلك، مثلاً، في اللوحات المعنونة بـ(دراسات حول الجسدِ البشري) حيث يعري الجسد الآدمي بوصفه (حادثة) بسيطة؛ حادثة كان من الممكن أن تكونَ على شاكلة أخرى، كأن تكون، مثلاً، ومن يدري، بثلاث أيادٍ أو كأن تكون العينان على الركبتين. هذه هي اللوحات الوحيدة التي تملأني رعباً. لكن (الرعب)، هل هو اللفظة الصحيحة؟ كلا. ليس ثمة لفظة صحيحة في مقابل الإحساس الذي

تخلفه هذه اللوحات. ما تخلفه من إحساس ليس هو الرعب الذي نعرفه، أقصد الرعب الناتج عن حماقات التاريخ وعن التعذيب والحجز والحروب والمجازر والمعاناة. لا. يتعلق الأمر، عند بيكون، بنوع آخر من الرعب؛ ناتج عن الطابع الحَادِثيِّ للجسد البشري وقد أزاح الرسّام عنه، فجأة، القناع.

9

ما الذي يتبقى لنا عندما ننحدر إلى هذا المستوى؟

الوجه؛

الوجه الذي يطمس (ذاك الكنز، تبر الذهب، تلك الجوهرة المخبوءة) التي هي (الأنا) الهشة للغاية والمرتعشة في حضن الجسد.

الجسد الذي أركز عليه نظرتي كي أعثر فيه على سبب معقول كي أحيا هذه (الحادثة المجردة من المعنى)، والتي هي الحياة.

II

روايات،
سابرات وجودية

الغياب المضحك لما يثير الضحك

(دوستويفسكي. الغبي)

يعرِّف المعجمُ الضحك بأنه رد فعل (يثيره شيء طريف أو هزلي) لكن، هل هذا التعريف صحيح؟ يمكننا أن نستخلص من أبله دوستويفسكي أنطولوجيا كاملة للضحك. إنه لأمر غريب بالفعل؛ فالشخوص التي تضحك أكثر من غيرها لا تملك ميلاً للدعابة، بل على العكس من ذلك، تلك الشخوص هي التي لا تملك من ذلك شيئاً. تخرج مجموعة أصدقاء من الشباب من فيلا قروية قصد التجول؛ توجد بينهم ثلاث فتيات (يضحكن برضاً كامل عن النفس على مزح يفغيني بافلوفيتش، إلى أن انتهى هذا الأخير بالشك في أنهن ربما لا يستمعن إلى ما يقول). سيجعله هذا الشك (ينطلق في ضحكة عالية مفاجئة). ملاحظة رائعة: في البداية، ضحكٌ جماعي لفتيات ينْسينَ، وهنّ يضحكن، سببَ ضحكهن ويستمررن في الضحك من دون سبب؛ ثم ضحك يفغيني بافلوفيتش (النادر والثمين) الذي ينتبه إلى أن ضحك الفتيات لا يقوم على أي أساس مضحك. وأمام هذا الغياب المضحك لسبب الضحك، ينطلق هو ضاحكاً.

خلال جولة في الحديقة نفسها، تشير أغلايا إلى كرسي أخضر

وتقول لميشكين إنها تأتي للجلوس هنا دائماً حوالى الساعة السابعة صباحاً، عندما يكون الناس ما يزالون نياماً. مساء اليوم نفسه، يتم الاحتفال بعيد ميلاد ميشكين؛ ينتهي الحفل، الدراماتيكي والمتعِب، في وقت متأخر من الليل؛ وعوض أن يذهب ميشكين لينام، يخرج من المنزل، في غاية الإثارة، كي يتجول في الحديقة؛ وهناك سيرى الكرسي الذي أشارت إليه أغلايا؛ عندما يقعد على الكرسي ينطلق (في ضحكة مفاجئة ومدوية)؛ من الواضح أن هذا الضحك لم يثره (شيء طريف أو هزلي)؛ وعلى أي حال، الجملة الموالية تؤكد ذلك: (لم يفارقه قلقه). ظل جالساً ثم نام. بعد ذلك أيقظته ضحكة (شفافة وطرية). (كانت أغلايا تقف أمامه وهي تضحك بصوت عال... كانت تضحك وتعبّر عن غيظها، في الآن نفسه). هذا الضحك أيضاً، لم يكن إذاً بسبب (شيء طريف أو هزلي)؛ تحتجّ أغلايا على ميشكين؛ وترى أنه كان سيّء الذوق وهو ينام أثناء انتظارها؛ فضحكت لإيقاظه وإشعاره بأنه مثير للسخرية؛ أرادت أن توبّخه بتلك الضحكة القاسية.

أتذكّر الآن ضحكة أخرى بلا سبب. عندما كنت أدرس السينما ببراغ، وجدت نفسي، ذات يوم، محاطاً بطلبة آخرين يمزحون ويضحكون؛ وكان بينهم ألواس د.، وهو شاب كلِف الشعر، ولطيف، ونرجسي بعض الشيء ومتصنع بشكل يدعو للاستغراب. فتح فمه واسعاً وأصدر صوتاً قوياً جداً وقام بحركات غريبة: أقصد أنه كان يضحك، لكنه لم يكن يضحك مثل بقية الطلاب؛ كانت ضحكته تعطي الانطباع بأنها نسخة بين أصول. وإن كنت لم أنس هذه الذكرى التافهة، فلأن الأمر بالنسبة إليّ كان، آنذاك، تجربة

جديدة؛ رأيت شخصاً يضحك وهو مجرد من أي حس بالسخرية ولم يكن يضحك إلا كي لا يتمايز عن الآخرين، مثلما يرتدي جاسوسٌ بذلةَ جيش أجنبي كي لا يتم كشفه.

وربما، بفضل ألواس د.، كان مقطع من أناشيد مالدورور chants de Maldoror قد بهرني، في المرحلة نفسها: لاحظ مالدورور، مذهولاً، ذات يوم، أن الناس يضحكون. وعندما لم يفهم دلالة هذه الإيماءات الغريبة، وأراد أن يكون مثلهم، أمسك بسكين وقطع زاويتي شفتيه.

أنا أمام شاشة التلفزيون؛ البرنامج الذي أشاهده ضاجٌّ للغاية. هناك ممثلون ومشاهير وكتّاب ومغنون وعارضو أزياء وبرلمانيون ووزراء وزوجات وزراء؛ وهم جميعاً يفتحون أفواههم، لأي سبب، على وسعها، مصدرين أصواتاً قوية جداً، ويقومون بحركات مبالغ فيها؛ بمعنى آخر، هم يضحكون. وأنا أتصور أن يحل يفغيني بافلوفيتش بينهم، فجأة، ويرى هذا الضحك المفتقِد لأي سبب مضحك. سيرتعب في البداية، ثم سيخفّ فزعه بالتدريج، وأخيراً سيجعله هذا الغياب المضحك لما يثير الضحك (ينطلق فجأة في ضحكة عالية). في هذه اللحظة سيطمئن الضاحكون الذين نظروا إليه في البداية بارتياب، وسيستقبلونه ضاجّين في عالم ضحكهم الذي لا سبب له، والذي نحن محكوم علينا بالعيش فيه.

الموت والبهرجة

(لويس فرديناند سيلين: من قصر إلى آخر)

تحكي رواية من قصر إلى آخر قصة كلبة؛ كلبة قادمة من الأقطار المثلَّجة لبلاد الدنمارك حيث تعودت على لحظات الهروب الطويلة في الغابات. وعندما أتت إلى فرنسا رفقة سيلين، انتهت لحظات الهروب، وأصيبت، ذات يوم، بالسرطان.

(... أردت أن أمددها على التبن... بعد الفجر مباشرة... لم ترد أن أمددها... رفضَت... كانت تريد أن تكون في مكان آخر... بالجانب الأكثر برودة من المنزل وفوق الصخور... تمددَت بطريقة جميلة... بدأت تحشرج... تلك كانت النهاية... قالوا لي ذلك، ولم أصدق... لكن، كان الأمر صحيحاً، كانت تتذكر البلاد التي أتت منها، الشمال، الدنمارك، خطمها إلى الشمال، موجّه نحو الشمال... الكلبة مخلصة جداً، بشكل ما، مخلصة للغابات حيث كانت تهرب، إلى (الكورسور) هناك فوق... مخلصة أيضاً للحياة القاسية... غابات (مودون) لم تكن تعني لها شيئاً... هي نصف ميتة... حشرجات ثلاث... أوه، مكتومة للغاية.. من دون أن تشتكي أبداً... هكذا... وفي وضعية جميلة للغاية بالفعل، كما لو كانت في قمة العَدْوِ، هاربة... لكن على

جانبها، ممددة، منهكة، منتهية. . .أنفها جهة غابات الهروب، هناك فوق من حيث أتت، وحيث قاست. . . الله يعلم بذلك!

(أوه، سبق لي أن رأيت حالات احتضار كثيرة. . . هنا. . . وهناك. . . في كل مكان. . . لكن لم يسبق لي أن رأيت احتضاراً بهذا الجمال، بهذا التكتم. . . بهذا الإخلاص. . . ما يزعج في حالات احتضار الإنسان هو البهرجة. . . يكون الإنسان، أثناء احتضاره، مع ذلك، ودائماً، ضمن المشهد. . .حتى ولو كان بسيطاً. . .).

(ما يزعج في حالات احتضار الإنسان هو البهرجة). يا لها من جملة! ثم: (يكون الإنسان، مع ذلك، ودائماً، في المشهد). . . من لا يتذكر المسرحية الحزينة لـ(آخر الكلمات) الشهيرة المنطوقة على سرير الموت؟ الأمر هكذا: حتى في لحظة الحشرجة الأخيرة، يبقى الإنسان في المشهد. يحصل ذلك حتى بالنسبة للإنسان (الأكثر بساطة) والأقل نزوعاً نحو الظهور، ذلك أنه ليس صحيحاً دائماً أن الإنسان يضع نفسه، هو ذاته، في المشهد. فهو إن لم يضع نفسه فيه، يضعه فيه غيرُه. هذا هو مصيره بوصفه إنساناً.

و(البهرجة)! لحظة الموت تُعَاشُ وكأنها أمر بطولي، وكأنها نهاية مسرحية، كأنها خلاصات معركة. أقرأ في جريدةٍ الآتي: تم، في إحدى المدن، إطلاقُ آلاف البالونات الحمراء تكريماً لمرضى ولموتى السيدا!. أتوقف عند (تكريماً). لو قيل، في ذكرى، أو إعراباً عن الحزن أو الشفقة، لفهمت، لكن تكريماً؟ هل ثمة ما يتم الاحتفال به أو تقديره في المرض؟ هل يعتبر المرض ميزة؟ لكن الأمر هكذا، وسيلين كان يعرف ذلك: (ما يزعج في حالات احتضار الإنسان هو البهرجة).

عرف عدد كبير من كبار الكتّاب المجايلين لسيلين، مثله، تجربة الموت والحرب والرعب والعذاب والتغريب. لكنهم عرفوا هذه التجارب الرهيبة من الجهة الأخرى للحدود: جهة العادلين والمنتصرين المستقبليين والضحايا المكللين بظلم عانوه؛ بكلمة، جهة المجد. كانت (البهرجة)، ذاك الرضا عن النفس الذي ينزع نحو الظهور، حاضرة، بشكل طبيعي، في كل سلوكاتهم التي لم يكن بإمكانهم إدراكها ولا الحكم عليها. لكن سيلين وجد نفسه، لعشرين سنة، بين المحكوم عليهم والمنبوذين الملقى بهم في مزبلة التاريخ؛ وجد نفسه جانياً بين الجناة. كان كل من حوله يلتزم الصمت؛ فكان الوحيد الذي تحدث عن هذه التجربة الفريدة: تجربة حياة انتُزعت منها، بشكل نهائي، أي بهرجة.

وقد مكّنته هذه التجربة من أن يرى الخيلاء، ليس بوصفها عيباً وإنما ميزة يشترك فيها الإنسان مع غيره ولا تفارقه البتة، حتى في لحظة الاحتضار؛ وعلى خلفية هذه البهرجة الإنسانية الراسخة، تمكّن من أن يرى الجمال السامي لموت كلبة.

الحب في حضن التاريخ المتسارع

(فيليب روت: أستاذ الرغبة)

منذ متى لم يعد كارنين يضاجع أنَّا؟ وفرونسكي؟ هل استطاع أن يجعلها تستمتع؟ وأنَّا؟ أليست باردة؟ هل كانوا يتضاجعون في الظلام أم في النور؟ على السرير أم على البساط؟ خلال ثلاث دقائق أم ثلاث ساعات؟ وهم يتبادلون كلمات رومانسية أم كلمات فاحشة أم وهم صامتون؟ نحن لا نعرف شيئاً عن ذلك. كان الحب، في روايات ذلك الزمن، يحتل المساحات الشاسعة الممتدة بين أول لقاء وعتبة المضاجعة؛ لكن هذه العتبة كانت تمثل حداً لا يمكن تجاوزه.

خلال القرن العشرين، اكتشفت الرواية الحياةَ الجنسية، بكل أبعادها، وبالتدريج. في أمريكا، صاحبت الرواية الاهتزاز الكبير الذي عرفته التقاليد، والذي حصل بسرعة مدوخة: كان الأمريكيون خلال الخمسينيات ما يزالون يختنقون تحت وطأة طُهرَانية لا هوادة فيها، ثم، وفي عَشْريَّة واحدة، تغير كل شيء: اختفى الفضاء الشاسع الذي كان موجوداً بين أول مغازلة وفِعْلِ المضاجعة. ما عاد الإنسان محمياً من الحب بالعواطف. أصبح مواجهاً له بشكل مباشر وبشراسة.

تبدو الحرية الجنسية عند دافيد هـ. لورانس كأنها ثورة

دراماتيكية أو تراجيدية. وبعد ذلك بقليل، مع هنري ميلر، أصبحت محاطة بنشوة لعبية. وبعده بثلاثين سنة، لم تعد الحياة الجنسية، مع فيليب روت، سوى وضعية معطاة، مكتسبة، جماعية، مبتذلة، لا مناص منها ومقننة: لم تعد دراماتيكية ولا تراجيدية ولا لعبية.

لقد أُدرِك الحد. لم يعد ثمة ما هو (أبعَد). ما عادت القوانين والآباء والمواثيق تعارض الرغبة. كل شيء مسموح به، والعدُوُّ الوحيد هو جسدنا، العاري، والمخلَّص من أوهامه، والمجرد من قناعه. يُعتبر فيليب روت أحد كبار مؤرخي النزعة الإيروتيكية الأمريكية. ويُعتبر أيضاً شاعر هذه الوحدة الغريبة التي يعيشها الإنسان المتروك وجهاً لوجه أمام جسده.

غير أن التاريخ، خلال العقود الأخيرة، قد أسرع في تقدمه إلى درجة أن شخوص (أستاذ الرغبة) ما عادوا قادرين على أن لا يحتفظوا في ذاكرتهم بزمن آخر؛ زمن آبائهم الذين عاشوا حبهم بطريقة تولستوي أكثر مما عاشوه على طريقة روت. إن الحنين الذي يسود أجواء الرواية بمجرد أن يلج أبُ أو أمٌّ (كيبيش) المشهد، ليس حنيناً للآباء فقط وإنما حنين للحب أيضاً؛ للحب في ذاته؛ الحب بين الأم والأب، الحب المؤثر والذي بدأ يشيخ، والذي يبدو العالم اليوم محروماً منه. (ما الذي يبقى من الحب إن غابت ذِكْرَاه القديمة؟ ما الذي يبقى من مفهوم الحب نفسه؟) هذا الحنين الغريب (هو غريب لأنه ليس مرتبطاً بالشخوص الملموسة، وإنما هو مُثْبَتٌ في مكان بعيد، خارجٍ عن حياتهم، إلى الخلف) يسم هذه الرواية، التي تبدو صلفَةً، بحنانٍ مؤثر.

لقد غيّر تسارع التاريخ، بشكل عميق، الوجود الفردي الذي

كان يجري، خلال القرون الماضية، ومنذ الولادة لغاية الموت، في مرحلة واحدة؛ فأصبح اليوم يجري في مرحلتين، وأحياناً أكثر. إذا كان التاريخ يتقدم، قديماً، أبطأ بكثير من تقدم الحياة الإنسانية، فإن هذه الأخيرة هي التي أصبحت اليوم تتقدم أسرع منه بكثير، هي التي تعدو وهي التي تنفلت من الإنسان، إلى درجة أن استمرارية وهوية الحياة أصبحت مهددة بالانكسار. وهكذا يستشعر الروائي الحاجة للاحتفاظ، إلى جانب نمط حياتنا، بذكرى الحياة الخجولة ونصف المنسية لأجدادنا.

هنا نعثر على النزعة الثقافية لأبطال روت؛ فهم جميعاً أساتذة آداب أو كتّاب، يتأملون باستمرار أعمال تشيكوف وهنري جيمس وكافكا. لا يتعلق الأمر هنا باستعراض ثقافي تافه منكفئ على ذاته؛ إنه الرغبة في الإبقاء على الزمن الماضي في أفق الرواية وعدم ترك الشخوص في الفراغ الذي لا يعود صوت الأجداد مسموعاً فيه.

سر مراحل الحياة

(غودبيرغر بيرغسون: جناح الإوزة)

سرقت فتاة صغيرة ساندويتشات من المحلات الكبرى لريكيافيك. وبغية معاقبتها، أرسلها والداها، لمدة ستة أشهر، إلى الريف عند فلاح لا تعرفه. بهذه الطريقة كان يتم، في الأساطير القديمة لإيسلاندا القرن الثالث عشر، إرسال عتاة المجرمين إلى داخل البلد، وهو ما كان يعادل، في ذلك الزمن، عقوبة الموت، نظراً لشساعة تلك الأرض الباردة والقاحلة. إيسلاندا: ثلاثة آلاف نسمة على ألف كيلومتر مربع. وكي يتحمل الفلاحون الوحدة (أنا أسرد هنا صورة من الرواية) كانوا يوجهون منظارهم بعيداً ليراقبوا فلاحين آخرين، لهم أيضاً منظارهم. إيسلاندا: حالات وحدة تراقب بعضها بعضاً.

تنضح رواية جناح الإوزة القروية، والتي تهتم بالطفولة، بالمناظر الإيسلاندية في كل سطر من أسطرها. لكنني، مع ذلك، أرجوكم أن لا تقرأوها على أنها (رواية إيسلاندية)؛ على أنها رواية غريبة غرائبية! فغودبيرغر بيرغسون روائي أوروبي كبير. إن ما يلهم فنه، بالدرجة الأولى، ليس فضول سوسيولوجي أو تاريخي، أو حتى جغرافي، وإنما هو بحث وجودي، عناد وجودي حقيقي يضع

كتابه في القلب مما يمكننا أن نسمّيه (من وجهة نظري) حداثة الرواية.

موضوع هذا البحث هو البطلة اليافعة («الصغيرة» كما يسميها الكاتب) أو بتعبير آخر أكثر دقة هو عمرها: تسع سنوات. إنني غالباً ما أقول (وهو أمر بديهي وينفلت منا مع ذلك) بأن الإنسان لا يوجد إلا ضمن عمره الملموس، وأن كل شيء يتغير مع العمر. إن فهم الآخر يعني فهم السن الذي يجتازه. يعد لغز السن أحد الموضوعات التي لا يمكن أن تنيرها إلا الرواية. تسع سنوات: الحد بين الطفولة والمراهقة. ولم يسبق لي أبداً أن رأيت هذا الحد جلِيّاً كما رأيته في هذه الرواية.

ما الذي يعنيه أن نكون في التاسعة من عمرنا؟ يعني أن نمشي في غمام أحلام يقظتنا. لكنها ليست أحلاماً غنائية. ذلك أنْ لا وجود لأية أمثَلَةٍ للطفولة في هذا الكتاب! الاستغراق في أحلام اليقظة والانسياق مع الاستيهامات، بالنسبة (للصغيرة)، هو طريقتها في مواجهة العالم المجهول والخفي والبعيد عن أن يكون عالماً ودياً. خلال أول يوم من وجودها بالمزرعة، وعندما تواجه عالماً غريباً ومعارِضاً على ما بدا لها، تتخيل، بغية الدفاع عن نفسها، أنها (تلفظ من رأسها سماً غير مرئي تنفثه في كل أرجاء المنزل؛ وأنها تسمم الحجرات والناس والدواب والهواء. . .).

لا يمكنها أن تدرك العالم الواقعي إلا من خلال تأويلٍ غرائبي. من بين شخوص الرواية، ابنة الفلاح، التي نخمن انطلاقاً من سلوكاتها العصابية، أنها تعيش قصة حب؛ لكن ما الذي يمكن للصغيرة، من جهتها، أن تخمنه؟ في الرواية أيضاً حفل قروي؛

يتفرق الأزواج في المشهد الطبيعي المحَدَّب؛ ترى الصغيرة الرجال يغطون النساء بأجسادهم؛ فتفكر في أنهم، من غير شك، يريدون حمايتهن من الأمطار: فالسماء ملبدة بالغيوم.

تستغرق الراشدين همومٌ مرتبطة بالحياة اليومية فتحجب عنهم الأسئلة الميتافيزيقية، لكن الصغيرة بعيدة عن الهموم اليومية إلى درجة أن لا شيء يحجب عنها قضايا الموت والحياة. هي توجد في المرحلة العمرية الميتافيزيقية. راقبت صورتها، على صفحة الماء الزرقاء، فتخيلت جسدها يتحلل ويضيع في الزرقة. (رفعت ساقها وشاهدت في الماء انعكاس نعلها المتداعي). والموت يحيرها: سيتم ذبح عجل. أراد كل أطفال المنطقة رؤيته يموت. وقبل دقائق من ذبحه، همست الفتاة في أذن العجل: (هل تعلم أن عمرك قصير؟) وجد بقية الأطفال جملتها غريبة، وأخذوا جميعاً يهمسون بها، تباعاً، في أذن العجل. بعد ذلك ذبح، وبعد ساعات نودي على الجميع للأكل. كان الأطفال سعداء بمضغ الجسد الذي شاهدوه يموت. بعد ذلك ركضوا في اتجاه البقرة أمّ العجل، فسألت الصغيرة: هل هي على علم بأننا آخذون في هضم طفلها في بطوننا؟ ثم شرعت تتنفس بفمها المفتوح عن آخره أمام أنف البقرة.

عند اجتياز الصغيرة للفاصل بين الطفولة والمراهقة، ومن دون حاجة للعناية الدائبة للأبوين، اكتشفت، فجأة، استقلاليتها؛ لكن، وما دامت منفصلة دائماً عن العالم الواقعي، فقد استشعرت لا جدواها؛ وقد عبّرت عن ذلك، مضيفة أنها وحيدة وسط أناس ليسوا أقاربها. غير أنها، رغم لاجدواها، تأسر الآخرين. وهذا مشهد صغير لا ينسى: تخرج ابنة الفلاح، وهي تعاني من أزمتها الغرامية،

كل الليالي (ليالي إيسلاندا الصافية) وتذهب للجلوس على ضفة الوادي. تخرج الفتاة الصغيرة، التي تراقبها، وتجلس على الأرض بعيداً خلفها. تعي كل واحدة منهما وجود الأخرى، لكنهما لا تتبادلان الحديث. بعد ذلك، وفي لحظة، ترفع ابنة الفلاح كفها لتشير على الصغيرة، دون كلام، بالاقتراب. وككل مرة، عندما ترفض الصغيرة أن تطيعها، تعود إلى المزرعة. إنه مشهد متواضع، لكنه ساحر. أنا لا أكف عن أن أرى تلك الكف مرفوعة، وهي الإشارة التي تتبادلها كائنات متباعدة بعمرها، لا يفهم بعضها بعضاً، والتي لا شيء لديها لتتبادله غير هذه الرسالة: أنا بعيدة عنك، ولا شيء لي أفضي به إليك، لكنني هنا؛ وأنا أعلم أنك هناك. تلك الكف المرفوعة هي إشارة هذا الكتاب الذي يطل على عمر بعيد لا نستطيع أن نعيشه من جديد ولا أن نستعيده، والذي أضحى بالنسبة لكل واحد منا لغزاً لا يستطيع إلا حدسُ الروائي-الشاعر أن يقربنا منه.

الغزلية، ابنة الرعب

(ماريك بيينزيك: توورکي)

يحصل كل ذلك في بولونيا حوالى نهاية الحرب العالمية الثانية. المقطع التاريخي المعروف أكثر من غيره، يتم النظر إليه من زاوية غير معروفة: من مستشفى طب نفسي في فرصوفيا: توورکي. هل سبب ذلك هو البحث عن أصالة بأي ثمن؟ على العكس: خلال تلك الأزمنة السوداء، لم يكن ثمة ما هو طبيعي أكثر من البحث عن مكان للفرار إليه. فمن جهة، هناك الرعب، ومن جهة أخرى اللجوء.

يدير الألمانُ المستشفى (لا يديره سفاكو دماء نازيون. لا تبحثوا عن كليشهات في هذه الرواية)؛ ويشغِّلون بعض البولونيين الشباب محاسبين، من بينهم ثلاثة أو أربعة يهود يحملون بطاقات هوية مزورة. إن ما يصدم، على الفور، هو أن هؤلاء الشباب لا يشبهون شباب أيامنا هذه؛ فهم يتصفون بالحشمة والخجل وانعدام المهارة، مع أخلاق وطِيبَة يمكن أن نقول بأنهما ساذجتين؛ فهم يعيشون (حبَّهم العذري) المتصف بالغيرة وبخيبات الأمل، ضمن أجواءِ لُطفٍ غريبٍ ومعاندٍ، ولا يتحول أبداً إلى كراهية.

هل يختلف شباب اليوم عن شباب أيام زمان لأن نصف قرن

يفصل بينهما؟ إنني أرى سبباً آخر لهذا التباين: الغنائية التي كانوا يعيشونها كانت ابنةَ الرعب؛ رعب خفي، لكنه حاضر على الدوام، ودائماً في حالة مراقبة. ها هي ذي المفارقة الشيطانية: إن كان مجتمع ما (مجتمعنا مثلاً) يطفح عنفاً وأذيّة مجانية، فلأن تجربة الشر الحقيقية، تجربة سيادة الشر، غائبة فيه. ذلك أن التاريخ كلما كان قاسياً، بدا عالم اللجوء أجمل؛ وكلما كان الحدث عادياً، بدا مشابهاً لطوق نجاة يتشبث به (الهاربون).

تحوي الرواية صفحاتٍ تعود الكلماتُ فيها وكأنها لازمة، ويغدو ما يقوله الراوي نشيداً يحملك ويتنقل بك. ما منبع هذه الموسيقى؛ هذا الشعر؟ منبعه هو نثر الحياة؛ هو الابتذال الذي ما بعده ابتذال: جوريك يحب صونيا: تتم الإشارة إلى ليالي حبه باقتضاب شديد، لكن حركة المرجحة التي تجلس صونيا عليها توصف ببطء وبالتفصيل. (لماذا تحبين التأرجح إلى هذه الدرجة؟) يسأل جوريك. (لأن... صعب أن أشرح لك. أنا هنا، في الأسفل، وبعد ذلك مباشرة، في الأعلى تماماً، والعكس). يستمع جوريك إلى هذا الاعتراف المهدئ، فينظر، مبهوراً، إلى أعلى، حيث يصبح (النعلان، الأسودان الفاتحان، قرب قمم الشجر، داكنين)، وينظر إلى الأسفل حيث (ينزلان إلى أن يحاذيا أنفه)، ينظر، مبهوراً دائماً، ولن ينسى.

عندما تقترب الرواية من نهايتها، تنصرف صونيا. كانت قديماً قد فرّت إلى توورکي، لتعيش فيه، مرعوبة، غنائيتَها الهشة. هي يهودية؛ ولا أحد يعرف ذلك (ولا حتى القارئ). ومع ذلك، فهي تذهب لملاقاة مدير المستشفى الألماني، وتبلغ عن نفسها، فيصبح

المدير: (أنت حمقاء، أنت حمقاء!)، مستعداً لأن يضعها في المعزل كي ينقذها. لكنها تصر. وعندما سنراها من جديد، تكون قد فارقت الحياة: (فوق الأرض، وإلى غصن شجرة حور فارعة، كانت صونيا معلقة، صونيا تتأرجح، صونيا كانت مشنوقة).

من جهةٍ غنائيةُ الحياة اليومية، الغنائية المستعادة، المثَمَّنة من جديد، المتحولة إلى نشيد؛ ومن جهة أخرى الفتاة المشنوقة.

فيض الذكريات

(خوان غوتيسولو: عندما يسقط الستار)

يفقد رجل متقدم في السن زوجتَه. ليس ثمة معلومات كثيرة عن طباعه ولا عن سيرته. لا (تاريخ). الموضوع الوحيد للكتاب هو مرحلة حياته الجديدة التي يلجها دفعة واحدة؛ عندما كانت زوجته إلى جانبه، كانت في الآن نفسه أمامه، على أفق زمانه؛ والأفق، الآن، فارغ: تغيرت النظرة.

في الفصل الأول، يفكر الرجل، طوال الليل، في المرأة المتوفاة، مشوشاً من كون الذاكرة ترسل في رأسه المقاطع الغنائية القديمة والأغاني الفرنكوية التي سمعها في مرحلة شبابه الأولى، عندما لم يكن يعرفها. لماذا، لماذا؟ هل الذكريات سيئة الذوق إلى هذه الدرجة؟ أم أنها تهزأ به؟ أرغم نفسه على مشاهدة كل المناظر التي كانا فيها معاً، قديماً؛ نجح في رؤية المشاهد، (لكن، بالنسبة إليها، لم يستطع أن يراها حتى وإن بشكل غير واضح).

عندما ينظر إلى الخلف، يجد أن حياته (كانت تفتقد التناغم: لا يعثر إلا على مقاطع، على عناصر معزولة، على متتالية غير متناغمة من اللوحات... إنْ الرغبة في التبرير البعدي لأحداث متناثرة، يفترض تزويراً يمكنه أن يخدع الآخرين، لكنه لا يخدع صاحبه).

(ثم قلت لنفسي: أليس هذا هو الأمر، السيرة الذاتية؟ منطق مصطنع نفرضه على «متوالية غير متناغمة من اللوحات»؟).

يبدو الماضي، انطلاقاً من هذا البعد الجديد، وهمياً تماماً؛ والمستقبل؟ بالطبع، بديهي أن لا شيء واقعي في المستقبل (يفكر في أبيه الذي بنى بيتاً من أجل أبنائه الذين لم يقطنوه أبداً). هكذا يبتعد الماضي والمستقبل عنه، جنباً إلى جنب؛ هو يتجول في قرية، ممسكاً بطفل من كفه، فيلاحظ، مندهشاً، أنه (يشعر بنفسه خفيفاً ومبتهجاً، مجرداً من الماضي مثل الطفل الذي يقوده... كل شيء يتشعب نحو الحاضر وينتهي فيه...). فيعثر، دفعة واحدة، في هذا الوجود المختزل في الزمن الحاضر المحدود، على سعادة لم يسبق له أن عرفها أو سمع بها.

بعد امتحانات الزمن هذه، يمكننا أن نفهم الجملة التي خاطبه بها الرب: (رغم أنك أتيت إلى الحياة من نطفة مني، وأنا صُنعت من ضربات تأمل ومجامع دينية، فإننا نتقاسم الأساسي: الوجود...) الرب؟ أجل، الرب الذي اخترعه الرجل المسن لنفسه والذي أجرى معه حوارات مطولة. إنه رب لا وجود له، ولأنه غير موجود، فهو حر في أن يتلفظ بتجديفات رائعة.

خلال أحد هذه الحوارات، يذكِّر هذا الربُّ الملحدُ الرجلَ المسن بزيارته إلى الشيشان؛ كان ذلك عندما دخلت روسيا، بعد نهاية الشيوعية، في حرب ضد الشيشانيين. لذلك أخذ الرجل المسن معه (حاجي مراد) لتولستوي، وهي رواية تحكي عن حرب الروس على الشيشان نفسها، قبل حوالى مئة وخمسين سنة.

من الغريب أنني قرأت أنا أيضاً، مثل رجل غويتيسولو المسن،

وفي المرحلة نفسها، (حاجي مراد). وأنا أتذكر ظرفاً كان آنذاك قد بهرني: حتى وإن كان العالم كله، والصالونات كلها، ووسائل الإعلام كلها، قد تأثرت منذ سنوات بمذبحة الشيشان، فإنني لم أسمع أحداً، لا صحافياً ولا سياسياً ولا مثقفاً، يذكر كتاب تولستوي ويتذكره. صُدموا جميعاً بفضيحة المجزرة، لكن لا أحد منهم صُدم بتكرار المجزرة! وحده رب غويتيسولو المجدّف يعرف ذلك: (قل لي: ما الذي تغير على هذه الأرض التي خلقتُها، حسب الأسطورة، في أسبوع؟ ما الجدوى من إطالة هذه المهزلة؟ لماذا يستمر الناس، بعناد، في التوالد؟).

لأن فضيحةَ الإعادة تمسحها دائماً، بمحبة، فضيحةُ النسيان (النسيان ذاك «الثقب الكبير الذي تغرق فيه الذكرى»)، ذكرى امرأة محبوبة مثل ذكرى رواية عظيمة أو مجزرة).

الرواية والإنجاب

(غابرييل غارسيا ماركيز: مئة عام من العزلة)

عندما كنت أعيد قراءة مئة عام من العزلة راودتني فكرة غريبة: ليس لأبطال الروايات العظيمة أبناء. بالكاد واحد في المئة من السكان ليس لهم أبناء، لكن خمسين في المئة، على الأقل، من كبار الشخوص الروائية تغادر الرواية من دون أن تنجب. ليس لبانتاغرويل ولا لبانورج ولا لدون كيشوت ذرية. لا أبناء، لا لفالمونت ولا لمركيزة ميرتوي ولا للرئيسة المدوخة في (علاقات خطرة)، ولا لتوم جونز، بطل فيلدينغ الأكثر شهرة، ولا لفيردر. وكل أبطال ستاندال لا أبناء لهم؛ كما هو الشأن بالنسبة للكثير من أبطال بالزاك ودوستويفسكي. والشيء نفسه بالنسبة للزمن القريب الماضي، لا أبناء لمارسيل، راوي (في البحث عن الزمن الضائع)، وبالطبع، لا أبناء لكل كبار شخوص موزيل وأولريش وأخته أغاتا ووولتر وزوجته كلاريس وديوتيم وشفيك وأبطال كافكا، باستثناء الشاب كارل روسمان الذي تسبب في حمل خادمة، لكنه، كي يمسح الطفل من حياته، وكي تولد الرواية، هرب إلى أمريكا. هذا العقم ليس ناتجاً عن نية واعية للروائيين؛ بل هو روح الرواية (أو هو نصف وعي هذا الفن) التي تنفر من التوالد.

ولدت الرواية مع الأزمنة الحديثة التي جعلت من الإنسان، كما يقول هيدغر، (الذات الحقيقية الوحيدة)، جعلت منه (مؤسس كل شيء). بفضل الرواية استطاع الإنسان، في الغالب الأعم، أن يحتل مشهد أوروبا بوصفه فرداً. فبعيداً عن الرواية، وفي حيواتنا الواقعية، نحن لا نعرف شيئاً ذا بال عن آبائنا كما كانوا قبل ولادتنا؛ إننا لا نعرف أقاربنا إلا بشكل متقطع؛ نراهم يصِلون وينصرفون؛ وبمجرد اختفائهم يحل محلهم آخرون: هم يشكلون استعراضاً طويلاً من الكائنات القابلة لأن تُعوَّض. وحدها الرواية تعزل شخصاً وتنير سيرته الذاتية وأفكاره وأحاسيسه، وتحيله غير قابل لأن يعوَّض: تجعل منه مركز كل شيء.

يموت دون كيشوت وتنتهي الرواية؛ هذه النهاية ليست كاملة ونهائية إلا لأن دون كيشوت لم يلد أبناءً؛ لو كان ترك أبناء لاستمرّت حياته، ولكانت قُلِّدت أو تم التنازع حولها، لتم الدفاع عنها أو لكانت تمّت خيانتها؛ إن موت الأب يترك الباب مفتوحاً؛ هذا، على أي حال، ما سمعناه منذ طفولتنا: ستستمر حياتك في حياة أبنائك؛ أبناؤك هم خلودك. لكن، إن كان بإمكان تاريخي أن يستمر إلى ما بعد حياتي الشخصية، فمعنى ذلك أن حياتي لا تشكل جوهراً مستقلاً؛ وأنها غير منتهية؛ وأن ثمة أمراً ما ملموساً وأرضياً يتحلل فيه الفرد، راضٍ بتحلله، راض بأن يُنسى؛ أقصد الأسرة والنسل والقبيلة والوطن. ومعنى ذلك أن الفرد بوصفه (مؤسس كل شيء) ليس إلا وهماً ورهاناً وحلمَ بضعةِ قرون أوروبية.

يبدو كأن فن الرواية، مع مئة عام من العزلة لغابرييل غارسيا ماركيز، يخرج من هذا الحلم؛ لم يعد مركز الرواية هو الفرد، وإنما

موكب كامل من الأفراد؛ هم كلهم أُصلاء وغير قابلين للتقليد، ومع ذلك، فكل واحد منهم ليس سوى إشراقةٍ هاربةٍ لشعاعِ شمسٍ على لجين ماء نهر؛ كل واحد منهم يحمل معه نسيانه القادم وكل منهم واع بذلك؛ لا أحد منهم يستمر حاضراً في المشهد الروائي من البداية إلى النهاية؛ عندما تتوفى أمّ كل هذه القبيلة، العجوز أرسولا، تكون قد بلغت من العمر مئة وعشرين سنة، ومع ذلك فهي تموت قبل نهاية الرواية بمراحل؛ كما أنهم يحملون جميعاً أسماء متشابهة: أركاديو وخوسي بويندبا وخوسي أركاديو وخوسي أركاديو الثاني وأورليانو بويندبا وأورليانو الثاني؛ وذلك كي تمحي مميزاتهم الخاصة فيخلط القارئ بينهم. إن زمن الفردانية الأوروبية، حسب ما يبدو، ما عاد هو زمنهم. لكن ما هو إذاً زمنهم؟ هل هو زمن يمتد إلى الماضي الهندي لأمريكا؟ أم زمن قادم سيذوب الفرد خلاله في الكثرة البشرية؟ لديّ الانطباع بأن هذه الرواية، التي تعد قمة في تألق الفن الروائي، هي في الآن نفسه، وداع موجّه لحقبة الرواية.

III

اللوائح السوداء
أو متتاليةُ مقاطعَ تكريماً
لأناتول فرانس

1

حلّ صديق فرنسي، من زمان، ببراغ، محفوفاً ببعض مواطنيه، فوجدت نفسي داخل سيارة أجرة رفقة سيدة سألتها (بغباء)، وأنا لا أدري كيف أُذْكي الحديث، عن الملحن الفرنسي الذي تحبه أكثر من غيره. ظلت إجابتها الفورية والتلقائية والحماسية، عالقة بذهني: (ليس، بالخصوص، سانت-ساينس!).

كدت أقول لها: (وماذا سمعتِ له؟). كانت ستجيبني، بالتأكيد، بنبر ناقم: (لسانت_ساينس؟ بالتأكيد، لا شيء!) ذلك أن الأمر لا يتعلق، في حالتها، باشمئزاز من نوع موسيقي، وإنما بقضية أخطر: أن لا ترتبط باسمٍ موضوعٍ على اللائحة السوداء.

2

كانت اللوائح السوداء الشغفَ الأعظمَ للطلائعيين حتى قبل الحرب العالمية الأولى. كنت في الثالثة والثلاثين من عمري، وكنت أترجم إلى اللغة التشيكية شعر أبولينير، فوقعت، حينئذ، على بيانه الصغير المؤرخ فيْ 1913، حيث يوزع (القاذورات) و (الورود). القاذورات لدانتي ولشكسبير ولتولستوي، لكن أيضاً لبو ووايتمان

وبودلير! والوردة لنفسه ولبيكاسو ولسترافنسكي. لقد أمتعني ذاك البيان الغريب: (الوردة التي يهديها أبولينير لأبولينير).

3

بعد ذلك بعشر سنوات تقريباً، وكنت ما أزال حديث العهد بالهجرة، كنت أثرثر، في فرنسا، مع شاب سألني فجأة: (هل تحب بارت؟) في تلك الحقبة كنت تخلصت من سذاجتي. كنت أعلم أنني أجتاز امتحاناً. وكنت أعلم أيضاً أن رولان بارت، في تلك الأيام، كان على رأس اللوائح الذهبية، فأجبت: (بالطبع أحبه. وكيف لا! أنت تتحدث عن كارل بارت، أليس كذلك؟ مبدع اللاهوت السلبي ! نابغة! إن أعمال كافكا لا تُفهم من دونه!) لم يكن ممتحني قد سبق له أن سمع باسم كارل بارت، لكن، وبما أنني ربطت بينه وبين كافكا؛ كافكا الذي لا يستطيع أحد مسه، فإنه قد أُفحم. فانساق الحديث إلى مواضيع أخرى، وكنت سعيداً بإجابتي.

4

كان عليّ، في الحقبة نفسها، أثناء عشاء، أن أخضع لامتحان آخر. أراد مولعٌ بالموسيقى أن يعرف الملحن الفرنسي الذي أفضّله على غيره. آه كم تتكرر الوضعيات نفسها! كان بإمكاني أن أجيب (ليس، بالخصوص، سانت-ساينس!) لكنني تركت نفسي تستلِذُّ إحدى الذكريات. كان أبي، في العشرينيات، قد أتى من باريس بقطع موسيقية لداريسو ميلهود تعزف على البيانو، وعزفها بتشيكوسلوفاكيا أمام جمهور متناثر (متناثر جداً) يحب حفلات

الموسيقى الحديثة. بهرت بالذكرى فاعترفت بحبي لميلهود وبـ(مجموعة الستة) كلها. كنت من الحماسة في إطراءاتي، بحيث أردت أن أعرب، بتلك الطريقة، عن إعجابي بالبلد الذي أكنّ له حباً كبيراً وأنا أبتدئ فيه حياتي الثانية. أنصت إليّ أصدقائي الجدد بلطف. وباللطف نفسه، وبلباقة، جعلوني أفهم أن الذين أعتبرهم حداثيين ما عادوا كذلك منذ مدة طويلة، وأن عليّ أن أبحث عن أسماء أخرى كي أطري عليها.

بالفعل. يحصل باستمرار أن يتم الانتقال من لائحة إلى أخرى، وثمة يتم كشف السُّذج. كان أبولينير، سنة 1913، قد أهدى الوردة لسترافنسكي، وهو لا يعرف أن تيودور و. أدورنو سيقدمها، سنة 1946 لشونبرغ، بينما سيسلم سترافنسكي، رسمياً، قاذورات.

وما الحال بالنسبة لسيوران؟ لم يكف، منذ المرحلة التي عرفته فيها، عن التنقل من لائحة إلى أخرى، إلى أن استقر به الأمر، في شيخوخته، على اللائحة السوداء. ومع ذلك، فهو الذي كان مال عليَّ، بعد وصولي لفرنسا بقليل، عندما ذكرت أمامه اسم أناتول فرانس، فوشوش في أذني مع ضحكة ماكرة: (لا تذكر هنا أبداً اسمه بصوت مرتفع، سيهزأ الجميع بك!).

5

كان الموكب الجنائزي الذي رافق أناتول فرانس يمتد بضعة كيلومترات. بعد ذلك، تغير كل شيء. كتب أربعة شعراء شبان سرياليين، متأثرين بوفاته، مقالة هجائية؛ وكرسيُّه بالأكاديمية الفرنسية الذي ظل شاغراً، انتخب شاعر آخر، هو بول فاليري، ليحتله. وبما

أن حفل التنصيب يقتضي أن يقول كلمة إطراء في حقه، فإن بول فاليري، وطوال كلمة الإطراء تلك، التي أصبحت أسطورية، نجح في الحديث عن فرانس دون أن ينطق باسمه، وفي أن يحتفي بهذا النكرة بتحفظ واضح.

وبالفعل، فبمجرد أن لامس نعش فرانس قعر القبر، بدأت مسيرته نحو اللائحة السوداء. كيف؟ هل كان بإمكان كلمات ينطقها بضعة شعراء من بين حضور محدود أن تؤثر على جمهور غفير؟ أين اختفى إعجاب تلك الآلاف من الناس الذين شيعوا نعشه؟ من أين تستقي اللوائح السوداء قوّتها؟ ما مصدر التعليمات السرية التي تمتثل لها؟

هي الصالونات. لم تلعب الصالونات، في أي بلد من العالم، الدورَ الكبير الذي لعبته في فرنسا. وذلك بفضل التقاليد الأرستقراطية التي دامت لقرون، ثم بفضل باريس حيث تتكدس، في فضاء ضيق، النخبةُ الثقافية التي تصنع الآراء. وهي لا تذيعها بواسطة دراسات نقدية أو محادثات عالِمَة، وإنما بتعابير بديعة، هي لعب بالكلمات وشرٌّ مستطير (الأمر هكذا: البلاد غير المتمركزة تخفف من الشرور، والبلاد المتمركزة تكثفها). شيء آخر حول سيوران؛ في المرحلة التي كنت متأكداً من أن اسمه يتألق على اللوائح الذهبية، التقيت مثقفاً لامعاً: (سيوران؟) خاطبني وهو ينظر مطولاً في عيني. ثم، مع ضحكة طويلة ومختنقة: (متأنِّقُ العَدَم...).

6

عندما كنت في التاسعة عشرة من عمري، أسرَّ لي صديق

يكبرني بحوالى خمس سنوات، وهو شيوعي مقتنع (مثلي)، وعضو في المقاومة أثناء الحرب (مقاوم حقيقي خاطر بحياته، وأنا أقدره من أجل ذلك) بخطته: نشر نسخة جديدة من لعبة الورق تعوِّض فيها الملكة والملك والعبد بالستاخانوفيين وبالمناصرين واللينينيين. أليست فكرة رائعة أن نربط بين ولع الشعب القديم بلعبة الورق وبين التربية السياسية؟

وذات يوم قرأت الترجمة التشيكية لـ الآلهة عطشانة. اخترع البطل جاملين، وهو رسام شاب يعقوبي، لعبةَ ورقٍ جديدة عوَّض فيها الملك والملكة والعبد بالحرية والمساواة والأخوّة... ظللت مشدوهاً. أليس التاريخ سوى متتالية من التنويعات؟ ذلك أنني متأكد من أن صديقي لم يقرأ سطراً واحداً من كتاب أناتول فرانس. (لا، أبداً، وقد سألته عن ذلك).

7

كنت، وأنا في مرحلة الشباب، أحاول أن أجد لنفسي توجهاً في خضم العالم الذي كان آخذاً في النزول نحو هاويةِ ديكتاتوريةٍ لم يكن يتوقع حقيقتَها الملموسة أو يريدها أو يتصورها أحد، بمن في ذلك الذين رغبوا فيها واستقبلوها بحفاوة. وكان الكتاب الوحيد القادر على أن يقول لي شيئاً واضحاً عن هذا العالم المجهول هو الآلهة عطشانة.

يُعتبر جاملين - الرسام الذي اخترع النسخة الجديدة للعبة الورق - ربما، أول بورتزيه أدبي لـ(فنان ملتزم). وقد رأيت الكثير منهم أمامي، مع بداية الشيوعية. لكن ما كان يأسرني في رواية فرانس،

ليس وشاية جاملين، وإنما لغز جاملين. أقول (لغز)، ما دام هذا الرجل الذي أرسل عشرات من الأشخاص إلى المقصلة، كان بإمكانه، في مرحلة أخرى، أن يكون جاراً لطيفاً وزميلاً طيباً وفناناً موهوباً. كيف يمكن لرجل لا يجادل أحد في نزاهته أن يخفي في ذاته وحشاً؟ وفي مرحلة سياسية هادئة، هل كان الوحش ليكون حاضراً فيه؟ هل يكون غير قابل للرصد؟ أم أنه يكون، مع ذلك، ممكناً لمحه؟ نحن، الذين عرفنا أشباه جاملين المُرْعِبين، هل نحن قادرون على لمح الوحش النائم في أشباه جاملين الطيبين الذين يحيطون بنا اليوم؟

عندما كان الناس، في بلدي الأصلي، قد شرعوا يتخلصون من الأوهام الأيديولوجية، كان (لغز جاملين) قد خرج من دائرة اهتماماتهم: الوغد وغد وكفى، أين اللغز؟ اختفى اللغز الوجودي خلف الحقيقة السياسية؛ فالحقائق تَمُجُّ الألغاز. لهذا السبب يخرج الناس من محن تاريخية، رغم غنى تجاربهم، دائماً أكثر بلاهة مما دخلوها.

8

في المخزَن الموجود مباشرة فوق شقة جاملين، توجد الغرفة الصغيرة المتواضعة التي يسكنها بروتو، المصرفي القديم الذي انتزعت حديثاً ملكيته. جاملين وبروتو هما قطبا الرواية. وهما، في تنافرهما الغريب، لا يمثلان تعارض الفضيلة مع الجريمة، ولا الثورة المضادة مع الثورة؛ بروتو لا يخوض أي نضال، وليس لديه مطمحُ فرضِ فكره الخاص ضداً على الفكر السائد؛ إنه لا يطالب إلا بحقه

في أن تكون لديه أفكار غيرُ مقبولة، وأن يشك، ليس في الثورة فقط وإنما في الإنسان كما خلقه الله. كان بروتو هذا قد فتنني عندما كانت مواقفي ما تزال تتشكل؛ ولم يكن افتتاني بهذه الفكرة أو بتلك من أفكاره، وإنما بموقفه بوصفه رجلاً يرفض أن يؤمن.

وعندما شرعت أفكر، لاحقاً، في بروتو، انتبهت إلى أنه كان ثمة، في زمنَ الشيوعية، شكلان أساسان لعدم الاتفاق مع النظام: عدم الاتفاق المبني على الإيمان وعدم الاتفاق المبني على النزعة الشكوكية؛ عدم الاتفاق الأخلاقي وعدم الاتفاق اللاأخلاقي؛ عدم الاتفاق الطهراني وعدم الاتفاق الفاجر؛ أحدهما يؤاخذ الشيوعية بعدم الإيمان بالمسيح والآخر يؤاخذها بأنها قد تحولت إلى كنيسة جديدة؛ أحدهما يعبّر عن غيظه من إجازة الإجهاض والآخر يؤاخذها بأنها قد أحالت الإجهاض أصعب مما كان. (كان هذان الموقفان، المغمَّمان بفعل عدوهما المشترك، شبه غافلين عن اختلافهما؛ ذاك الاختلاف الذي لم يظهر بقوة إلا بعد أن أدبرت الشيوعية).

9

وما مصير صديقي مع لعبة الورق؟ ليس بأحسن حال من جاملين؛ فهو لم يستطع تسويق فكرته. لكنني لا أعتقد أن ذلك قد أحبطه؛ لأنه كان ذا حس فكاهي. أنا أتذكر أنه كان قد ضحك عندما حدثني عن خطته. هو كان منتبهاً إلى طرافة فكرته، لكن، بالنسبة إليه، ما المانع من أن تكون فكرة طريفة، في الآن نفسه، ذاتَ جدوى لخدمة قضيةٍ ما؟ فأنا إذْ أقارن بينه وبين جاملين، أقول لنفسي بأن حس السخرية هو الذي يفرق بينهما، وأن صديقي، بالتأكيد، ما

كان بإمكانه أبداً أن يصبح جلاداً، بفضل سخريته.

السخرية حاضرة باستمرار في روايات فرانس (مع أنها خفية)؛ وتعتبر السخرية في رواية مشواة الملكة بيدوك، مدعاةً للغبطة؛ لكن ما دَخْلُ السخرية في الميدان المضّرج بالدماء لإحدى أسوأ مآسي التاريخ؟ غير أن ذلك بالتحديد هو ما يعد فريداً وجديداً ومحبوباً: أن تعرف كيف تقاوم التفخيم الكلامي الضروري للغاية، والخاص بموضوع بهذه الخطورة. ذلك أن الطابع السخري وحده قادر على أن يكشف العوَز في السخرية لدى الآخرين. وهو يكشفه بهلع! وحده وضوح السخرية استطاع أن يَلْمحَ في عمق روح جاملين سوادها السري: بيداء الجدية، بيداءٌ دون سخرية.

10

الفصل العاشر من الآلهة عطشانة: في هذا الفصل يتركز الجو الخفيف والبَاشُّ والسعيد؛ من هذا الفصل ينتشر النور على الرواية كلها، ولولا هذا الفصل لأظلمت الرواية ولفقدت جاذبيتها. أثناء أيام الرعب الأكثر سواداً، قام بعض الرسّامين وجاملين رفقة صديقه ديسماهيس (ظريف ومحب للهزل ومتحرش)، وممثلة شهيرة (مصحوبة بنساء شابات أخريات)، وتاجر لوحات تشكيلية (رفقة ابنته إيلودي، خطيبة جاملين) وبروتو نفسه (هو أيضاً رسام هاوٍ) بنزهة خارج باريس كي يقضوا مجتمعين يومين في أجواء ترفيهية. ما يعيشونه خلال هذه المدة الزمنية الوجيزة، ليس سوى أحداثٍ مبتذلة، لكن ذلك الابتذال، تحديداً، هو ما يشِعُّ سعادة. المغامرة الايروتيكية الوحيدة (مضاجعة ديسماهيس لفتاة عريضة طويلة، بسبب

هيكلها العظمي المثني بشكل مخيف) تافهة وفظيعة، لكنها مع ذلك سعيدة. يشعر جاملين، العضو الحديث بالمحكمة الثورية، بنفسه مرتاحاً ضمن هذه الرُّفقة، تماماً مثل بروتو، ضحيتِه القادمة التي سيرسلها إلى المقصلة. يجمعهم جميعاً تعاطف متبادل؛ تعاطف سهَّلته اللامبالاة التي كانت غالبية الفرنسيين قد أخذت تستشعرها سلفاً تجاه الثورة وخَطَابَتِها؛ هي لامبالاة حذرة، بالطبع، وخفية، إلى درجة أن جاملين لم يفطن لها؛ هو سعيد برفقة الآخرين، رغم أنه، في الآن نفسه، وحيد بينهم (وحيد، من دون أن يكون قد علم بذلك بعد).

11

الذين نجحوا، خلال قرن كامل، في وضع اسم أناتول فرانس على اللائحة السوداء لم يكونوا روائيين؛ كانوا شعراء: السرياليون في البداية: أراغون (لم يكن تحوُّله الكبير نحو الرواية قد وقع بعد)، وبروتون وإيلوار وسوبولت (كتب كلٌّ منهم نصه الشخصي من أجل المقال الهجائي المشترك).

كانوا، بوصفهم طلائعيين شباباً مقتنعين، مغتاظين من مَجْدٍ موغل في الرسمية؛ وبوصفهم شعراء غنائيين أصيلين، فقد ركزوا اشمئزازهم على الكلمات المفاتيح نفسها؛ آخذ أراغون الميت بـ(التهكم)، وآخذه إيلوار (بالنزعة الشكوكية وبالتهكم) وآخذهُ بروتون بـ(النزعة الشكوكية وبالواقعية وبالافتقار إلى العاطفة «القلب»). كان لعنفهم، إذاً، معنى ومنطق، حتى وإن كان هذا (الافتقار للعاطفة «القلب»)، كما كتب بروتون يحيرني بعض الشيء.

فهل يريد هذا اللا-امتثالي أن يعاقب الجثة بسوطِ كلمةٍ رخيصة موغلة في القدم؟

يتحدث فرانس نفسه في الآلهة عطشانة عن القلب. يوجد جاملين ضمن زملائه الجدد، قضاةِ الثورة، المرغمين على الحكم، بكل سرعة، على المتهمين بالموت أو بالبراءة؛ وها هي الطريقة التي وصفهم بها فرانس: (من جهة، هناك اللامبالون والفاترون والمبرهِنون، وهم لا تحركهم أية رغبة، وهناك، من الجهة الأخرى، أولئك الذين يتركون أنفسهم تنقاد بالعواطف، ويبدون غير عابئين بالمحاججة ويحكمون بقلبهم. هؤلاء كانوا يدينون دائماً).

كانت رؤية بروتون واضحة: أناتول فرانس لم يكن يخص القلب باعتبار كبير.

12

كان للخطاب الذي وبخ به بول فاليري أناتول فرانس سببٌ آخر: هو أول خطاب يصدر من على منبر الأكاديمية الفرنسية عن روائي؛ أقول، عن كاتب تستند أهميته، بشكل شبه كلي، إلى رواياته. وبالفعل، فإن الروائيين، خلال القرن التاسع عشر، قرن الرواية الفرنسية الأعظم، كانوا، بالأحرى، مهمَلين. أليس هذا من قبيل العبث؟

هو ليس عبثياً إلى تلك الدرجة، لأن شخصية الروائي لم تكن توافق فكرةَ من كان بإمكانه أن يمثل الأمة بأفكاره وبمواقفه وبنموذجه الأخلاقي. وضعية (الرجل العظيم) التي كانت الأكاديمية تشترطها في أعضائها، لم تكن هي مطمحَ الروائي؛ لم يكن ذاك مبتغاه؛

فهو، بطبيعة فنه، كتوم وملتبس وتهكمي (أجل، تهكمي، والشعراء السرياليون قد فهموا ذلك جيداً في مقالتهم الهجائية)؛ وما دام، بالخصوص، مختبئاً خلف شخوصه، فإن من الصعب اختزاله في قناعة أو في موقف.

وإذا كان بعض الروائيين قد استطاعوا، مع ذلك، ولوج الذاكرة المشتركة بوصفهم (رجالاً عظاماً)، فإن ذلك لم يكن سوى نتيجة لعبةٍ مصادفةٍ تاريخية، أما بالنسبة لكتبهم، فكان الأمر يتعلق دائماً بكارثة.

أنا أفكر في توماس مان وهو يجهد نفسه في إِفْهَام سخريةِ رواياته؛ إنه مجهود مؤثر بقدر ما هو بدون فائدة، لأنه كان الوحيد، خلال المرحلة التي لطخت النازية اسم وطنه، القادر على التوجه للعالم بوصفه وارث ألمانيا القديمة، بلد الثقافة؛ لكن خطورة وضعيته قد حجبت، على نحو يدعو لليأس، البسمةَ الفاتنة لكتبه.

وأفكر في مكسيم غوركي الذي عندما رغب في أن يقوم بشيء لصالح الفقراء وثورتهم الفاشلة (ثورة 1905)، كتب روايته الأقل قيمة، الأم، التي أصبحت بعد ذلك بكثير (بقرار من أعضاء الحزب الشيوعي) النموذج المقدس للأدب الموصوف بأنه اجتماعي؛ وخلف شخصيته المنمَّطة اختفت رواياته (الأكثر حرية والأجمل مما نتصور).

وأفكر أيضاً في سولجنتسين. هذا الرجل العظيم، هل كان روائياً كبيراً؟ كيف يمكنني أن أعرف ذلك؟ فأنا لم يسبق لي أبداً أن فتحت كتاباً من كتبه. إن مواقفه المدوية (والتي كنت أصفق

لشجاعتها) كانت تجعلني أعتقد أنني أعرف سلفاً كل ما كان بإمكانه أن يقوله.

13

تنتهي الإلياذة قبل سقوط طروادة بزمن طويل، في اللحظة التي كانت الحرب ما تزال ملتبسة، وحيث لم يكن من وجود للحصان الشهير حتى في ذهن عوليس، لأن تلك كانت الوصية الجمالية التي نص عليها أول شاعر ملحمي كبير: لن يُترك أبداً زمنُ المصائر الفردية يتطابق مع زمن الأحداث التاريخية. وأول شاعر ملحمي كبير ضبط إيقاعه على زمن المصائر الفردية.

يُقْطَع رأس جاملين، في الآلهة عطشانة، في الأيام نفسها التي قُطِعَ فيها رأس روبيسبيير، وقد أنتن في الآن نفسه الذي أنتنت فيه سلطة اليعقوبيين؛ وبذلك يكون إيقاع حياته مطابقاً لإيقاع التاريخ. فهل أنا أؤاخذ، في أعماقي، أناتول فرانس على خرقه لوصية هوميروس؟ أجل. لكنني صححت موقفي، لاحقاً، لأن رعب مصير جاملين هو بالضبط الآتي: لم يلتهم التاريخ فقط أفكاره ومشاعره وأفعاله وحتى زمنه وإيقاع حياته، وإنما هو الرجل الذي أكله التاريخ؛ هو ليس سوى ملءٍ للتاريخ؛ وقد كانت للروائي جرأة الإمساك بهذا الرعب.

لن أقول، إذاً، بأن تطابق زمن التاريخ وزمن حياة البطل هو عيب هذه الرواية؛ غير أنني لن أنكر، مع ذلك، بأنه إعاقته، لأن تطابق هذين الزمنين يدعو القارئ لأن يفهم رواية الآلهة عطشانة على أنها (رواية تاريخية)، إيضاح للتاريخ. وهو فخ لا مناص منه بالنسبة

للقارئ الفرنسي، ما دامت الثورة، في بلاده، قد أضحت حدثاً مقدساً، فتحولت إلى نقاش وطني لا ينتهي وينقسم الناس حوله، ويجعل بعضهم يعارض بعضاً، إلى درجة أن الرواية التي تقدم نفسها وكأنها وصف للثورة سرعان ما تصبح مضغة في فم هذا النقاش الشَّرِه.

ذلك أن شغف المعرفة عند الروائي لا يستهدف السياسة ولا التاريخ. ما الجديد الذي بإمكان روائي أن يكتشفه حول الأحداث الموصوفة والمناقشة في آلاف الكتب الرصينة المتنوعة؟ لا شك في أن الرعب عند فرانس يبدو فظيعاً، لكن اقرأوا الفصل الأخير الذي يمر في أجواء ممتعة مضادة للثورة! الجندي التنين هنري الجميل، الذي وشى بأناس للمحكمة الثورية، يتألق من جديد بين المنتصرين! المتأنقون الأغبياء والمتعصبون يحرقون دمية تمثل روبيسبيير ويشنقون أخرى بتعليقها إلى فانوس، تمثل مارات. لا، إن الروائي لم يكتب روايته ليدين الثورة وإنما ليفحص لغز القائمين بها، ومعه ألغاز أخرى، كلغز السخرية الذي اندس وسط الرعب، ولغز الضجر الذي يصحب المآسي، ولغز القلب الذي يلتذ بالرؤوس المقطوعة، ولغز السخرية بوصفه آخر ملجأ للكائن البشري.

14

لم يكن بول فاليري، كما يعلم الجميع، يكنّ تقديراً كبيراً لفن الرواية. هذا واضح في خطابه؛ فوحدها المواقف الفكرية لفرانس تهمه؛ وليس رواياته.. وهو، في هذا، لم يُعوزه المريدون المتيَّمون. أفتح رواية الآلهة عطشانة، طبعة فوليو (1989)؛ في آخر الكتاب،

في الببليوغرافيا، يتم توجيه اهتمام القارئ إلى خمسة كتب ألفت حول الكاتب، وهي: أناتول فرانس، المجادل؛ أناتول فرانس، شكوكي شغوف؛ مغامرات الشكوكية (بحث حول التطور الفكري لأناتول فرانس)؛ أناتول فرانس بقلمه؛ أناتول فرانس، سنوات التكوين. تشير العناوين، تماماً، إلى ما يثير الانتباه: 1) سيرة فرانس، 2) مواقفه من الصراعات الفكرية في عصره. لكن لماذا لم يتم الاهتمام أبداً بالأساسي؟ هل قال أناتول فرانس، في كتبه، عن الحياة البشرية شيئاً لم يسبق أن قاله أحد؟ هل أتى بشيء جديد لفن الرواية؟ إن كانت الإجابة بنعم، كيف يمكننا أن نصف وأن نعرف شعريته الروائية؟

وضع بول فاليري كتب فرانس وتولستوي وإيبسن وزولا، جنباً إلى جنب، ووصفها (في جملة قصيرة) بأنها (أعمال خفيفة). يصبح الذَّم، أحياناً، ومن دون قصد، مدحاً! إن ما يعتبر، بالفعل، مدهشاً، هو بالتحديد خفة الأسلوب التي عرف فرانس كيف يعالج بها ثقل زمن الرعب! وهي خفة لا مثيل لها في أي من الروايات العظيمة التي كتبت في القرن الذي عاش فيه. إنها خفة تجعلني أفكر، بشكل عائم، في القرن السابق؛ في جاك القدري أو في كانديد. لكن خفة الحكي عند ديدرو أو فولتير تحلّق فوق عالم تبقى حقيقته اليومية غيرَ مرئية وغير معبّر عنها؛ في حين أن ابتذال اليومي، ذلك الكشف الكبير للقرن التاسع عشر، حاضر، على العكس من ذلك، دائماً في الآلهة عطشانة، ليس بواسطة وصوفات طويلة، وإنما بالأحرى، بواسطة تفصيلات وإشارات وملاحظات مقتضبة. إن هذه الرواية لَهِي تعايش للتاريخ المأساوي بقدر لا

يحتمل، مع اليومي المبتذل بقدر لا يحتمل، وهو تساكن يشعّ تهكماً نظراً للتصادم المستمر لمظهرَي الحياة المتقابلين، ولتعارضهما وتسفيه أحدهما للآخر. يبدع هذا التساكن أسلوبَ الكتاب فيصبح، في الآن نفسه، إحدى موضوعاته الكبرى (رتابة الحياة اليومية في زمن المجازر). لكن، لنكف عن هذا، فأنا لا أريد أن أقوم بنفسي بتحليل جمالي لروايات فرانس...

15

أنا لا أريد القيام بذلك، لأنني لست مهيأ له. أنا أحتفظ بشكل جيد في ذاكرتي بـ الآلهة عطشانة أو مشواة الملكة بيدوك (كانت هاتان الروايتان تشكلان جزءاً من حياتي)، لكن روايات أخرى لفرانس لم تترك لديّ سوى ذكريات عائمة، كما أن هناك روايات أخرى لم أقرأها البتة. ومع ذلك، فبهذه الطريقة نعرف الروائيين، حتى الذين نكنّ لهم حباً كبيراً. أقول: (أنا أحب كونراد). ويقول صديقي: (أما أنا، فلا أحبه كثيراً). لكن هل نتحدث عن المؤلف نفسه؟ أنا قرأت لكونراد روايتين، وقرأ صديقي له رواية واحدة لا أعرفها أنا. ومع ذلك فإن كلاً منا، وبكل براءة (بكل براءة غير مناسبة) متأكد من أن له فكرة صحيحة عن كونراد.

هل هذه هي وضعية كل الفنون؟ أبداً. فأنا إن قلت لكم إن ماتيس فنان من الدرجة الثانية، سيكفيكم أن تقضوا ربع ساعة في متحف كي تفهموا أنني غبي. لكن ما السبيل لإعادة قراءة كل أعمال كونراد؟ سيتطلب ذلك منكم أسابيع! إن الفنون المختلفة تلج أذهاننا بطرق مختلفة؛ وتستقر فيها بسهولة من نوع آخر، وبسرعة من نوع

آخر، وبدرجة أخرى من التبسيط الذي لا مناص منه، وباستمرارية من نوع آخر. نحن نتحدث عن تاريخ الأدب ونعلن أنفسنا متأكدين من معرفته، لكن ما هو تاريخ الأدب الملموس في الذاكرة المشتركة؟ إنه تشكيلة مَخِيطَةٌ من الصور المجزأة اصطنعها، عن طريق الصدفة الصرف، كل واحد من آلاف القراء لنفسه. وتحت السماء المثقوبة لذاكرة ضبابية وواهمة مثل هذه، نكون تحت رحمة اللوائح السوداء وأحكامها الاعتباطية والتي لا مناص منها، مستعدين دائماً لتقليد رشاقتها الغبية..

16

أعثر على رسالة قديمة مؤرخة بـ 20 غشت من سنة 1971 وموقعة بـ: لويس. هذه الرسالة الطويلة جداً هي جواب أراغون عما كنت أنا نفسي كتبته (وما لا أحتفظ منه بأي ذكرى). هو يخبرني عما عاشه خلال الأشهر الثلاثة الماضية، وعن كتبه التي هو شارع في نشرها («ماتيس الذي سيصدر حوالى شهر شتنبر...») وفي هذا السياق أقرأ: (لكن المقال الهجائي حول فرانس لا قيمة له، ولا أعتقد حتى أنني أملك تلك الورقة التي لي عليها مقال وقح، هذا كل ما في الأمر).

لقد أحببت كثيراً الروايات التي كتبها أراغون بعد الحرب، الأسبوع المقدس، والقتل... وعندما كتب لاحقاً مقدمة لـ «المزحة»[1]، سعدت بمعرفته شخصياً، فحاولت أن أطيل علاقتي

---

(1) «المزحة» رواية لـ ميلان كونديرا.

به. لقد تصرفت مثلما تصرفت مع تلك المرأة في سيارة الأجرة، والتي كنت سألتها، كي أبقي النقاش حياً، عن الملحن الفرنسي الذي تفضله. فأنا، كي أتبجح بأنني على علم بالمقال الهجائي الذي كتبه السرياليون ضد أناتول فرانس، قد أكون بالتأكيد طرحت سؤالاً على أراغون في رسالتي. وأنا أعرف اليوم كيف أتخيل خيبة أمله: (هذا المقال الهزيل الوقح، هل هو الشيء الوحيد الذي يهمه، هذا الـ كونديرا، من بين كل ما كتبته؟) وأيضاً (بسوداوية أكبر): «هل ما يتبقى منا هو ما ليست له أية فائدة؟».

17

أنا أقترب من نقطة النهاية، وعلى سبيل الوداع، سأتطرق من جديد للفصل العاشر؛ ذاك المصباح، المنار في الثلث الأول من الرواية، والذي لا يكف عن إنارتها بشعاعه الرقيق، إلى غاية الصفحة الأخيرة: عصبة صغيرة من الأصدقاء، من البوهيميين، تفرّ، ليومين، من باريس، وتستقر بنزل قروي؛ هم جميعاً يبحثون عن مغامرات لا تتحقق منها سوى واحدة: يرخي الليل سدوله فيبحث ديسماهيس، محب الهزل اللطيف ومحب التحرش، في المخزن عن فتاة من رِفْقَتهم. هي ليست هناك، لكنه يعثر على فتاة أخرى، على خادمة بالنزل، إنها شابة مشوَّهة عريضة بقدر ما هي طويلة، بسبب عمودها الفقري المثني؛ كانت نائمة، القميص مرتفع والساقان منفرجتان؛ لا يتردد ديسماهيس ويضاجعها. هذه المضاجعة الوجيزة، هذا الاغتصاب اللطيف يوصف بتحفظ، وفي فقرة واحدة. وكي لا يبقى من هذه المرحلة شيء ثقيل وشنيع ومحنط، تقوم الفتاة

نفسها، ذات العظام المزدوجة، في اليوم التالي، عندما تكون العصبة تستعدّ للمغادرة، تصعد على مقعد، مبدية مزاجاً رائقاً، وسعيدة - بحركات وداع تجاه الجميع، برمي ورود إلى الأسفل، نحوهم. وبعد حوالى مئتي صفحة، في نهاية الرواية، سيجد ديسماهيس نفسه، سيجد المضاجع اللطيف للفتاة ذات العظام المزدوجة، نفسه على سرير إيلودي، خطيبة صديقه جاملين الذي قطعت المقصلة رأسه. يحدث كل ذلك، من دون أي تفخيم ومن دون أي اتهام، ومن دون أية ضحكة صفراء، فقط مع حجاب من حزن خفيف خفيف خفيف...

IV

حلم الإرث الكامل

حوار حول رابليه وكارهي الفن

Les misomuses(*)

غوي سكاربيتا: أنا أتذكر كلماتك: (أفاجأ دائماً بالتأثير القليل الذي كان لرابليه على الأدب الفرنسي. وديدرو، وسيلين أيضاً. لكن ما الحال مع غيرهما؟) وكنت ذكرت أيضاً بأن جِيدْ، سنة 1913، في إجابته عن بحث، كان قد أقصى رابليه عن مشهده الروائي، في الوقت الذي أدرج فيه فرومونتان. فما الحال بالنسبة إليك أنت؟ ما الذي يمثله رابليه بالنسبة لك؟

ميلان كونديرا: تعتبر غارغانتوا-بانتاغرويل، روايةً في شكل غير نهائي. إنها رواية معجزة لا مثيل لها، كُتبت في وقت كان فن الرواية فيه لم يؤسَّس بعد بوصفه فناً قائماً بذاته، وبالتالي لم يكن،

(*) (La misomusie) مصطلح نحته كونديرا، وقد أورد تعريفاً له في كتابه *L'art du roman*:

Ne pas avoir de sens pour l'art, ce n'est pas grave. On peut ne pas lire Proust, ne pas écouter Schubert, et vivre en paix. Mais le **misomuse** ne vit pas en paix. Il se sent humilié par l'existence d'une chose qui le dépasse et il la hait.

La Misomusie, c'est la haine de l'art.

ليس أمراً ذا خطر أن لا يكون عندنا ميل للفن. يمكننا أن لا نقرأ بروست وأن لا ننصت لشوبير وأن نحيا بسلام. لكن كاره الفن (le misomuse) لا يحيا بسلام؛ إذ يشعر بأن وجود شيء لا يفهمه، يهينه فيكرهه.

قد حُدِّد معيارياً بشكل واضح. وبمجرد أن شرعت الرواية تفرض نفسها بوصفها نوعاً خاصاً، أو (أفضل) بوصفها فناً مستقلاً، ضاقت حريتها الأصيلة؛ جاءت العقوبات الجمالية التي تعتقد أنها قادرة على تحديد ما يستجيب وما لا يستجيب لمميزات هذا الفن (ما يعدّ أو لا يعدّ رواية)، وبدأ يتشكل جمهور سرعان ما أصبحت له عاداته ومتطلباته. وبفضل هذه الحرية الأولى التي كانت للرواية، حوَتْ أعمال رابليه إمكانيات جمالية هائلة، تحقق بعضها ضمن التطور اللاحق للرواية، في حين لم تتحقق بقية الإمكانيات أبداً. والحال، فقد تلقى الروائي في ما ورثه، كل ما كان تحقق، وأيضاً كل ما كان ممكن التحقق أيضاً. ورابليه يذكره بذلك.

غ.س: سيلين إذاً هو واحدٌ من الكتّاب الفرنسيين، وربما الوحيد، الذي أعلن استناده بوضوح إلى أعمال رابليه. ما هي وجهة نظرك في نصه؟

م.ك: يقول سيلين: «رابليه فشل في مسعاه. ما كان يتغيا القيام به هو إنشاء لغة للجميع، لغة حقيقية. كان يريد دمقرطة اللغة [...] كان يريد إدراج اللغة الشفهية في اللغة المكتوبة...» وحسب سيلين فإن الأسلوب الأكاديمي هو الذي انتصر: «لا، فرنسا ما عاد بإمكانها أن تفهم رابليه؛ فقد أضحت متحذلقة...» صار لديها نوع من الحذلقة، نعم، إنها لعنة الأدب الفرنسي، لعنة الفكر الفرنسي، أنا موافق. وعلى العكس من ذلك، فإنني أتحيَّر عندما أقرأ في نص سيلين نفسه: «هذا هو الأساسي في ما أريد أن أقوله. أما الباقي (الخيال والقدرة على الخلق والسخرية، الخ) فهو لا يهمّني. اللغة ولا شيء غير اللغة». في المرحلة التي كتب فيها سيلين هذا

الكلام، أقصد العام 1957، لم يكن بإمكانه أن يعرف بعدُ أن هذا الاختزال للجمالي في اللغوي سيصبح إحدى مسلّمات الترهة الكونية القادمة (والتي كان سيكرهها بكل تأكيد). وبالفعل، فإن الرواية هي أيضاً: الشخوص والحكاية والتركيب والأسلوب (سِجِلُّ الأسلوب) والفكر ومميزات التخيّل. انظر مثلاً إلى هذا التنوّع في أسلوب رابليه: نثر وأبيات شعرية وتعداد فكاهي وخطابات علمية ساخرة وتأملات ومجازات ورسائل ووصوف واقعية وحوارات ومونولوغات وإيماءات. . . . الحديث عن دمقرطة اللغة لا يفسر شيئاً من هذا الثراء الشكلي والماهر والوافر واللعبي والذي ينضح غبطةً، والمصنوع (الصنعة لا تعني التحذلق). إن الغنى الشكلي لرواية رابليه لا نظير له. وتلك إحدى إمكانياته المنسية خلال التطور اللاحق للرواية. ونحن لن نعثر عليها إلا بعد ذلك بثلاثة قرون ونصف عند جيمس جويس.

غ.س: وفي مقابل هذا (النسيان) الذي طال رابليه في أعمال الروائيين الفرنسيين، نجد أنه يعتبر مرجعية أساسيّة بالنسبة لعدد من الروائيين الأجانب؛ أشرت أنت إلى جويس، بالطبع، ويمكننا أن نفكر في غادا، وأيضاً في كتّاب معاصرين. فقد سمعت، من جهتي، دائماً، حديثاً متحمساً عن رابليه عند دانيلو كيش وكارلوس فوينتيس وغويتسولو وعندك أنت نفسك. . . يبدو إذاً، وكأن هذا (الأصل) الروائي غير معترف به في بلده الأصلي، وممجَّد خارجه. كيف يمكنك تفسير هذه المفارقة؟

م.ك: أنا لا أجرؤ على الحديث إلا عن المظهر السطحي لهذه المفارقة. ذلك أن رابليه الذي سحرني عندما كنت في حوالى الثامنة

عشرة من عمري، هو رابليه المكتوب بلغة تشيكية حديثة رائعة. وبما أن الرواية مكتوبة، في الأصل، بلغة فرنسية يصعب اليوم فهمها، فإن رابليه، بالنسبة لأي فرنسي، سيبدو مُغْبَرّاً وعتيقاً وذا طابع مدرسي، في حين أنه ليس كذلك بالنسبة لمن عرفه من خلال ترجمة (جيدة).

غ.س: متى تُرجم رابليه في تشيكوسلوفاكيا؟ ومن ترجمه؟ وكيف؟ وما كان مصير تلك الترجمة؟

م.ك: ترجمته مجموعة صغيرة من البابويين، أطلقوا على أنفسهم لقب (مجموعة البوهيميين). نشرت رواية غارغانتوا سنة 1911، ونُشر مجموعُ الكتب الخمسة سنة 1931. وهنا أبدي ملاحظة في هذا الصدد: كانت اللغة الأدبية التشيكية، بعد حرب الثلاثين سنة، قد اختفت، تقريباً. وعندما شرعت الأمة تنشأ من جديد (كما هو الشأن بالنسبة لكل أمم أوروبا الوسطى)، خلال القرن التاسع عشر، كان رهانها هو أن تجعل من اللغة التشيكية لغة مماثلة لبقية اللغات. ويعتبر نجاح تلك الترجمة دليلاً ساطعاً على نضوج تلك اللغة! وبالفعل، فإن غارغانتوا-بانتاغرويل يعتبر أحد أجمل الكتب التي كتبت باللغة التشيكية على الإطلاق. أما بالنسبة للأدب التشيكي الحديث، فإن استلهامه من قبل رابليه واضح. وقد كان فلادسلاف فانكورا (الذي توفي سنة 1942، رمياً برصاص الألمان)، وهو أكبر روائي تشيكي حداثوي، شغوفاً بكتابات رابليه.

غ.س: وفي بقية أوروبا الوسطى، كيف كان استقبال رابليه؟

م.ك: كان مصيره في بولونيا شبيهاً بمصيره في تشيكوسلوفاكيا؛ كانت ترجمة تادوز بويزلينسكي (الذي رُمي أيضاً برصاص الألمان

سنة 1941) رائعة، إذ تعد إحدى أكبر النصوص المكتوبة باللغة البولونية. ورابليه المكتوب باللغة البولونية هو الذي فتن غومبروفيتش. فهو عندما يتحدث عن (معلميه)، يتحدث، دفعة واحدة، عن ثلاثة منهم: بودلير ورامبو ورابليه. أما بودلير ورامبو، فيشكلان مرجعاً معتاداً لكل الفنانين الحداثويين؛ لكن أن تتم الإحالة على رابليه، فذلك ما يعد أمراً نادراً للغاية، إذ لم يكن السرياليون الفرنسيون يحبونه كثيراً. وفي غرب أوروبا الوسطى، كانت الحداثة الطلائعية معادية للموروث بشكل صبياني، وقد نشأت، حصرياً، ضمن الشعر الغنائي. أما حداثة غومبروفيتش فمختلفة؛ هي حداثة الرواية قبل أي شيء آخر. كما أن غومبروفيتش لم يرد أن يجادل، بسذاجة، في قيم الموروث، وإنما أراد بالأحرى أن (يعيد بناءها) وأن (يعيد تقييمها) (بالمعنى النيتشوي للكلمة). ويعتبر الاحتفال بالثنائي رابليه - رامبو إعادة تقييم فعلية للقيم، وبُعداً جديداً ودالاً بالنسبة لكبار الشخصيات الحداثوية، كما أتصور ذلك، أنا من جهتي.

غ.س: هناك، في التقاليد المدرسية الفرنسية (التي تعبّر عن نفسها، مثلاً، في كتب الأدب المدرسية) نزوع نحو إعادة رابليه إلى (الفكر الجاد)، نحو جعله مجرد مفكر صاحب نزعة إنسانية - على الرغم من الطابع اللعبي، وعلى الرغم من المبالغات والنزوات والفحش والضحك التي تملأ أعماله: على الرغم من وجود هذا الجزء (الكرنفالي) الذي ثمنّه باختين. كيف تقيّم أنت هذا الاختزال أو هذا البتر؟ هل علينا أن نرى فيه رفضاً لهذه السخرية من الفكر المتعقل ومن كل الأفكار الإيجابية، والتي تشكل، من وجهة نظرك، جوهر النوع الروائي نفسه؟

م.ك: إنه أمر أفظع من رفض السخرية والنزوات، الخ. هو لامبالاة بالفن، هو رفض للفن، وحساسية تجاه الفن، هو كراهية الفن؛ إنهم يحوِّلون أعمال رابليه عن كل تفكير جمالي. وبما أن تاريخ الأدب ونظريته أصبحا ينزعان، أكثر فأكثر، نحو كراهية الفن، فإن الكُتَّاب وحدهم يمكنهم أن يقولوا شيئاً ذا بال عن رابليه. وأشير هنا إلى ذكرى صغيرة: سئل سلمان رشدي، في استجواب، عما يحبه أكثر في الأدب الفرنسي؛ فأجاب: (رابليه وبوفار وبيكوشي). إن هذه الإجابة لَتَقُولُ أكثر مما بإمكان فصول من كتب أن تقوله. لماذا بوفار وبيكوشي؟ لأن الأمر يتعلق بفلوبير آخر غير فلوبير الذي كتب التربية العاطفية أو مدام بوفاري؛ لأن الأمر يتعلق بفلوبير غير جدي. ولماذا رابليه؟ لأنه رائد ومؤسس ونابغة (غيرِ الجدِّي) في فن الرواية. يعيد رشدي الاعتبار، بإحالتيه هاتين، لمبدأ (غير الجدّي) الذي يعد، تحديداً، إحدى إمكانيات فن الرواية التي ظلت مهملة، طوال تاريخ هذا الفن.

(1994)

حلم الإرث الكامل
عند بتهوفن

أنا على علم بذلك: سلفاً، كان هايدن وموزارت يعيدان، بين الفينة والأخرى، إحياء مبدأ تعدد الأصوات في ألحانهما الكلاسيكية. لكن يبدو لي، مع ذلك، أن هذا الإحياء كان مُشتَغَلاً عليه بشكل أجود وأعمق عند بيتهوفن. أنا أفكر في سوناتاته الأخيرة، والتي أعدَّها للبيانو؛ أفكر في المقطوعة 106، Fur Hammerklavier، والتي تُعَدّ حركتها الأخيرة تتابعاً من التعدد الصوتي القديم والغني، لكنه مُنَشَّط بروح العصر الجديد: أطول وأكثر تعقيداً وأعلى صوتاً وأكثر مأساوية وأكثر تعبيراً.

وتذهلني أكثر المقطوعة 110 من السوناتة: ينتمي التتابع إلى الحركة الثالثة (الأخيرة)؛ ويدرج بواسطة مقطع قصير مشكّل من إيقاعات إلقائية (وهنا يفقد النغم ميزته بوصفه نشيداً ويصبح كلاماً مهيِّجاً بإيقاع غير منتظم، يكمن، بالخصوص، في تكرار النوتات نفسها بذاتِ سنٍّ مزدوجة وبذات سن مثلَّثَة)؛ يعقب ذلك تركيب من أربعة أجزاء. الأول: أريوزو (متماثل الصوت بشكل كامل: نغم: una vorda، مصحوباً بائتلافات من الكف اليسرى؛ وهو ما يشكل، كلاسيكياً، روحاً رائقة). الثاني: التتابع؛ الثالث: تنويعٌ على

الأريوزو نفسه (يصبح النغم معبّراً ونحيبياً؛ الروح ممزقة، رومانسياً). ؛ الرابع: استمرارية التتابع نفسه، مع الموضوعة مقلوبة (تتجه من البيانو إلى النغم المعزوف بقوة وتتحول في الإيقاعات الأربعة الأخيرة إلى صوت متماثل محروم من أي أثر لتعدد الأصوات).

تتميز، إذاً، هذه الحركة الثالثة، التي لا تدوم سوى عشر دقائق (بما في ذلك الاستهلال القصير الإلقائي) بتنافر عجيب في المشاعر وفي الأشكال؛ غير أن المستمع لا ينتبه لذلك، لفرط ما يبدو هذا التعقيد طبيعياً وبسيطاً. (يجب أن يُؤْخَذ مثالاً: للتجديدات الشكلية التي يقوم بها الأساتذة الكبار، دائماً، أمرٌ ما خفي؛ وتلك هي علامة التجويد الكبرى. التجديد لا يبدو ذا نزوع للفت الانتباه إلا عند الأساتذة الصغار).

يبدو بيتهوفن، وهو يدرج التتابع (الشكل-النموذج لتعدد الأصوات) في السوناتة (الشكل-النموذج للموسيقى الكلاسيكية)، كأنه قد وضع يده على أثر الجرح الناتج عن المرور من حقبة كبيرة إلى حقبة كبيرة أخرى: الحقبة التي تمتد من التعدد الصوتي الأول، خلال القرن الثاني عشر ولغاية باخ، والحقبة المشيدة على ما جرت العادة بوسمه بالتماثل الصوتي. كان كأنه يتساءل: هل ما يزال إرث تعدد الأصوات مُلكاً لي؟ وإن كانت الإجابة بنعم، فكيف يمكنه، وهو يقتضي أن يكون كل صوت مسموعاً بشكل تام، أن يثري الكشف الجديد للأوركسترا (مثل تحوّل البيانو القديم المتواضع إلى "Hammerklavier"، والذي لا تسمح رنته الصوتية الغنية بتمييز الأصوات الفردية؟ ثم كيف سيكون بإمكان الروح الرائقة، الناتجة

عن تعدد الأصوات، أن تقاوم الذاتية الانفعالية للموسيقى التي نشأت رفقة الكلاسيكية؟ هل يمكن لمفهومَي الموسيقى هذين، المتعارضين للغاية، أن يتجاورا؟ وأن يتجاورا في العمل نفسه (المقطوعة السوناتة 106)؟ ثم، بشكل أكثر ضيقاً، في الحركة نفسها (الحركة الأخيرة من المقطوعة 106)؟

أتصوّر أن بيتهوفن كان يكتب سوناتاته وهو يحلم بأن يكون وارثَ كل الموسيقى الأوروبية، منذ بداياتها الأولى. هذا الحلم الذي أنْسِبُه إليه، حلمُ التركيب الأكبر (تركيب حقبتين تبدوان متناقضتين)، لم يتحقق بشكل كامل إلا بعد ذلك بمئة عام، مع كبار الملحنين الحداثويين، وبالخصوص مع شونبرغ ومع سترافنسكي، اللذين كانا، هما أيضاً، ورغم دربيهما المتناقضين تماماً (أو أراد أدورنو أن يراهما متناقضين[2]) ليس (فقط) المواصِلَيْن لما بدأه سابقوهما المباشرون، وإنما كانا - وبشكل واعٍ تماماً - صاحبَيْ الإرث الكامل (وربما الأخير) لكل تاريخ الموسيقى.

---

(2) أتحدث عن العلاقة القائمة بين سترافنسكي وشونبرغ بشكل مفصل في (ارتجالٌ تكريماً لسترافنسكي)، «الجزء الثالث من الوصايا المغدورة»: كل عمل سترافنسكي هو تلخيص عظيم لتاريخ الموسيقى الأوروبية، في شكل رحلة طويلة تبتدئ من القرن الثاني عشر وتصل إلى غاية القرن العشرين. شونبرغ، بدوره، يلامس في موسيقاه تجربة تاريخ الموسيقى كله، لكن ليس بالطريقة السترافنسكية «الأفقية»، و«الملحمية»، والمتجولة، وإنما فقط بتركيب «نظامه الخاص باثنتي عشرة نبرة». يعارض أدورنو بين هاتين الجماليتين، ويعتبرهما متناقضتين بشكل كامل. إنه لا يرى ما يقرب بينهما، من بعيد.

الرواية-النموذج، رسالة مفتوحة
في ذكرى عيد ميلاد كارلوس فوينتيس

عزيزي كارلوس،

إنه عيد ميلادك أنت، وعيد ميلادي أنا أيضاً: سبعون سنة على ولادتك وثلاثون سنة، بالتحديد، على لقائي بك لأول مرة ببراغ. كنتَ قد قدمت إليها، بعد بضعة أشهر من الاجتياح الروسي، رفقة خوليو كورتزار وغابرييل غارسيا ماركيز، كي تعبّروا عن تعاطفكم معنا، نحن الكتّاب التشيكيين. بعد ذلك ببضع سنوات استقررتُ بفرنسا حيث كنتَ تحتل أنت منصب سفير للمكسيك. كنا نلتقي باستمرار ونتحادث، قليلاً في السياسة وكثيراً في الرواية. وحول هذا الموضوع الأخير، بالخصوص، كانت آراؤنا متقاربة للغاية.

كنا تحدثنا آنذاك عن التقارب المدهش الحاصل بين أميركا اللاتينية وأوروبا الوسطى؛ جزءَيْ العالم الموسومين، معاً، بذاكرة تاريخ الأسلوب الباروكي الذي يجعل الكاتبَ شديد الحساسية تجاه إغراء التخيل الغرائبي والعجائبي والحُلمي. ثم إن ثمة نقطة أخرى مشتركة: لعب هذان الجزءان من العالم دوراً حاسماً في تطور رواية القرن العشرين، الرواية الحديثة؛ لنقل رواية ما بعد بروست: أولاً، خلال العَشْرية الأولى من القرن ثم خلال العشرينات والثلاثينات،

بفضل كوكبة من كبار الروائيين المنتمين لأوروبا الوسطى: كافكا وموزيل وبروخ وغومبروفيتش. . . وقد تفاجأنا من الإعجاب المشترك الذي كنا نكنّه لبروخ؛ وهو إعجاب أكبر، على ما يبدو، مما كان يكنّه له مواطنوه؛ كما أنه كان إعجاباً مختلفاً: فبروخ، بالنسبة إلينا، قد فتح إمكانيات جمالية جديدة أمام الرواية؛ إذ هو مؤلف رواية «السائرون في النوم»؛ وثانياً، خلال الخمسينات والستينات والسبعينات، بفضل كوكبة أخرى واصلت، في الجزء الذي تنتمي إليه أنت من العالم، تحويلَ جمالية الرواية: خوان رولفو وكاربونتيي وسباتو، ثم أنت وأصدقاؤك. . .

كنا معاً نُخْلِص لأمرين: لثورة الفن الحديث خلال القرن العشرين، وللرواية. وهما إخلاصان لا تنافر بينهما البتّة، لأن الطلائعية (الفن الحديث في نسخته المؤدلجة) كانت تبعد دائماً الرواية إلى خارج الحداثة، وتعتبرها متجاوزة ومصطنعة كلياً. وإذا كان الطلائعيون المتأخرون قد أنشأوا حداثتهم الروائية، خلال الخمسينات والستينات، وأعلنوا عنها، فإنهم قد توصلوا إلى ذلك من خلال سلوك طريق سلبي تماماً: رواية بـ لا شخوص وبـ لا حبكة وبـ لا حكاية، وإن أمكن، بـ لا ترقيم؛ وهي الرواية التي أطلقت على نفسها آنذاك اسم ضد-الرواية.

أمر مثير للاستغراب: الذين ابتدعوا الشعر الحديث لم يدَّعوا أنهم يبدعون ضد الشعر، بل على العكس من ذلك، ومنذ بودلير، كانت الحداثة الشعرية ترنو إلى المقاربة الجذرية لجوهر الشعر، لخصوصيته الأشد عمقاً. وبهذا المعنى، فإنني قد تصورت الرواية الحديثة ليس بوصفها ضد-رواية وإنما بوصفها رواية-نموذج. وهو

ما يعني، أولاً: أنها تتركز على ما لا تستطيع قوله إلا الرواية، وثانياً: هي تحيي كل الإمكانيات المهمَلة والمنسية التي راكمها فن الرواية خلال تاريخه الممتد لأربعة قرون. لقد مرت خمس وعشرون سنة على قراءتي لروايتك "terra nostra". وقد قرأت رواية- نموذج. إنه الدليل على أن حداثة الرواية الكبرى وتجديدها الصعب والمدهش كانا موجودين دائماً؛ كان بإمكانهما دائماً أن يوجدا.

أقبلك، كارلوس.

ميلان

*

كتبتُ هذه الرسالة لـ Los Angeles Times، سنة 1998. فما الذي يمكنني أن أضيفه إليها اليوم؟ أضيف هذه الكلمات حول بروخ:

لقد انطبعت كل التراجيديا الأوروبية لزمانه في مصيره الشخصي: ففي سنة 1929، عندما كان في الثالثة والأربعين من عمره، شرع في كتابة السائرون في النوم، وهي ثلاثية روائية سينهيها سنة 1932. أربع سنوات مشرقة من حياته! كان بروخ، المعتز بنفسه والواثق منها، يعتبر، آنذاك، شعرية السائرون في النوم (ظاهرة أصيلة تماماً). «رسالة 1931» تفتتح (مرحلة جديدة من التطوّر الأدبي) «رسالة 1930». لم يكن مخطئاً. لكن، وبمجرد إنهائه لهذه الثلاثية، رأى أن (عبور العدم قد بدأ في أوروبا) «رسالة 1934»، فاستولى عليه شعور بـ (لا جدوى كلِّ أدبٍ في أزمنة الرعب هذه) «رسالة 1936»؛ ثم حُبِسَ وأرغم على الهجرة إلى أميركا (لن يرى أوروبا بعد ذلك أبداً). خلال هذه السنوات السوداء كتب موت فيرجيل،

المستوحاة من الأسطورة التي تقول بأن فيرجيل قرر تحطيم إنييده: إنه وداع راقٍ لفن الرواية، مكتوب في شكل رواية، كما إنه يشكل، بالنسبة إليه، في الآن نفسه، (استعداداً خاصاً للموت) «رسالة 1946». وبالفعل، فباستثناء بعض التعديلات (الرائعة دائماً) التي أجراها على بعض النصوص القديمة، أهمل الأدب الذي كان يعتبره (قضية نجاحات وخيلاء...) «رسالة 1950» فانسحب إلى أن توفي (سنة 1951) في مكتبِ عالِمٍ. لقد اهتم الجامعيون والفلاسفة (بمن فيهم حنا آرندت)، مشوَّشين بالتفخيم الأخلاقي لتفانيه الجمالي، بمواقفه وبأفكاره أكثر مما اهتموا بفنه. إنه لأمر مؤسف بالفعل؛ فليست أعماله كعالِمٍ هي التي ستجعل ذكراه مستمرة في الوجود، وإنما رواياته، وبالخصوص السائرون في النوم بشعريتها (الأصيلة تماماً)، والتي فهم بروخ، فيها، الحداثة الروائية بوصفها تجريباً للتركيبات الكبرى للإمكانيات الشكلية؛ وهي تركيبات لم يكن قد جرؤ أحد على القيام بها إلى حدود تلك اللحظة. قام Frankforter Allgemeine Zeitung، طوال سنة 1999، ببحث طالَبَ فيه كتّاباً من العالم كله، بأن يحدد كل واحد منهم، كل أسبوع، العمل الأدبي الذي يعتبره أكبر عمل إبداعي في القرن (مع تعليل الجواب). وقد اختار فوينتيس السائرون في النوم.

الرفض الكامل للإرث
أو إيانيس كسيناكيس

(نص نشر سنة 1980 مع فاصلين موسيقيين أنجزا سنة 2008)

1

حصل ذلك بعد الاجتياح الروسي لتشيكوسلوفاكيا بسنتين أو ثلاث. كنت وقعت في حب موسيقى فاريز وكسيناكيس.

وأنا أتساءل عن السبب. هل كان ذلك بسبب الشموخ الطلائعي؟ لكن الشموخ، في حياة الوحدة التي كنت أعيشها آنذاك، لم يكن له أي معنى. هل لكوني خبيراً؟ لكنني إن كنت آنذاك قادراً، عند اللزوم، على فهم بنية لحنية لباخ، فإنني كنت، أمام موسيقى كسيناكيس، مجرداً من أي سلاح، لا معرفة لي ولا اطلاع؛ كنت إذاً مجرد مستمع ساذج تماماً. غير أنني، مع ذلك، كنت قد أعربت عن متعة حقيقية وأنا أستمع لأعماله التي كنت أنصت إليها بنهم. كنت في حاجة إليها؛ وقد منحتني عزاءً غريباً.

نعم، لقد نطقت بالكلمة. كنت عثرت في موسيقى كسيناكيس على عزاء. وقد تعلمت أن أحبها أثناء المرحلة الأشد سواداً من حياتي ومن حياة بلدي.

لكن، لماذا كنت أبحث عن العزاء عند كسيناكيس وليس في

الموسيقى الوطنية لسميتانا التي كان بإمكاني أن أعثر فيها على وهم خلود أمتي بعد أن حكم عليها، لتوها، بالموت؟

إن خيبة الأمل التي نتجت عن الكارثة التي ضربت بلدي (وهي كارثة ستمتد مخلفاتها إلى المدى البعيد) لن تنحصر في الأحداث السياسية وحدها: كانت خيبة الأمل تلك تهم الإنسان بوصفه إنساناً، الإنسان بقسوته، ولكن أيضاً بالحجة الدنيئة التي يتخذها وسيلة لإخفاء تلك القسوة، الإنسان القادر دائماً على تبرير بربريته بمشاعره. كنت أفهم أن اعتمال المشاعر (في الحياة الخاصة كما في الحياة السياسية) لا يناقض العنف وإنما يتماهى معه، ويشكل جزءاً منه...

2

أضفت سنة 2008: عندما قرأت في نصي القديم تعابير (أمتي بعد أن حكم عليها، لتوها، بالموت) و (الكارثة التي ضربت بلدي... ستمتد مخلفاتها إلى المدى البعيد)، أردت، بتلقائية أن أحذفها، ما دامت تبدو اليوم عبثية. لكنني استطعت بعد ذلك تمالك نفسي. بل وجدت، بشكل خفيف، حتى، أن رغبة ذاكرتي، في أن تقيم رقابة ذاتية على نفسها، أمر منكر. ذاك هو إشراق الذاكرة وبؤسها: هي معتزة بأنها تعرف كيف تحافظ بإخلاص على المتتالية المنطقية للأحداث الماضية، لكنها عندما يتعلق الأمر بالطريقة التي عشنا بها تلك الأحداث، لا تشعر بأنها مرتبطةٌ بأي واجب تجاه الحقيقة. فهي، عندما أرادت أن تحذف تلك العبارات، لم تكن تشعر بأنها متهمة بأي كذب. وإن كانت أرادت أن تكذب، أفليس

ذلك باسم الحقيقة؟ أليس من البديهي، اليوم، أن التاريخ قد جعل من الاحتلال الروسي لتشيكوسلوفاكيا، مرحلة بسيطة نسيها العالم سلفاً؟

بالطبع. غير أنني عشت، مع أصدقائي، هذه المرحلة بوصفها كارثة بلا أمل. وإن جرى نسيان نفسيتنا في تلك المرحلة، فإنه ليس بالإمكان فهم مغزى تلك الحقبة، ولا نتائجها. خيبة أملنا لم تكن مرتبطة بالنظام الشيوعي. فالأنظمة تأتي وتمضي، لكن حدود الحضارات تبقى؛ كنا نرى أنفسنا تبتلعنا حضارة أخرى. فداخل الإمبراطورية الروسية، أمم أخرى كثيرة كانت بدأت تفقد حتى لغتها وهويتها. وكنت قد انتبهت، دفعة واحدة، لهذه المسلَّمة (هذه المسلَّمة المدهشة): الأمة التشيكية ليست في منأى عن الزوال؛ فبإمكانها أن تكون بلا وجود. ومن دون هذه الفكرة الموَسْوِسَة، سيكون ارتباطي بكسيناكيس غير قابل للفهم. وقد عزتني موسيقاه بحتمية الانتهاء [التي تحويها].

3

عودة إلى نص 1980: أنا أتذكر، بصدد المشاعر التي تبرر القسوة الإنسانية، تأملاً لكارل غوستاف يونغ. فهو يسمّي، في تحليله لعوليس، جيمس جويس «نبيَ جمودِ العاطفة». كتب: (نحن نملك بعض نقط الارتكاز كي نفهم أن تضليل مشاعرنا قد اتخذ أبعاداً غير ملائمة بالفعل. لنفكر في الدور الكارثي للمشاعر الشعبية في زمن الحرب [. . .]. ذلك أن الحالة العاطفية لَتُشَكِّلُ بنية عليا للعنف. وأنا متأكد من أننا سجناءُ [. . .] الحالةِ العاطفية، ومن أن

علينا، تبعاً لذلك، أن نجد مقبولاً تماماً أن يطرأ في حضارتنا نبيٌّ لجمرد العاطفة المعوِّض).

ورغم أن جيمس جويس كان (نبي جمود العاطفة)، فقد كان بإمكانه أن يبقى روائياً. وأعتقد أنه كان بإمكانه حتى أن يعثر في تاريخ الرواية على أسلافٍ لـ«نبوّته». إن الرواية، بوصفها صنفاً جمالياً، ليست مرتبطة، بالضرورة، بالمفهوم العاطفي للإنسان. لكن الموسيقى، بالمقابل، لا يمكنها أن تنفلت من هذا المفهوم.

رفض سترافنسكي الموسيقى بوصفها تعبيراً عن المشاعر، والمستمعُ الساذج لا يمكنه أن يفهمها إلا بوصفها كذلك. إنها لعنة الموسيقى وجانبها الغبي. يكفي عازفَ كمانٍ أن يعزف النوتات الثلاث الأولى الطويلة بتريث كي يتنهد مستمع حساس: (آه، ما أجملها!). ليس ثمة شيءٌ في هذه النوتات الثلاث الأولى الطويلة؛ ليس فيها تجديد ولا إبداع، لا شيء البتة؛ ليس ثمة إلا ما يثير السخرية: «تضليل المشاعر». لكن لا أحد في منأى عن هذا النوع من التلقي، ولا مفر من تلك التنهيدة البلهاء التي يولِّدها.

تتأسس الموسيقى الأوروبية على الصوت المصطَنَع للنوتة ولسلَّم الأنغام؛ وهي بذلك توجد على طرف نقيض مع أصوات الكون الموضوعية. فمنذ أن وُجِدَتْ ارتبطت، بواسطة عقد غير قابل للتجاوز، بالحاجة إلى الإعراب عن الذاتية. هي تُنَاقِض أصوات العالم الخام الخارجية كما تناقض الروحُ الحساسةُ جمودَ عاطفة الكون.

لكن، يمكن للحظة أن تأتي (في حياة إنسان أو حياة حضارة) يسقط خلالها القناع عن الحالة العاطفية (التي عُدَّتْ إلى تلك اللحظة

قوةً تحيل الإنسانَ أكثر إنسانية وتستر برود عقله)، دفعة واحدة، مثل (البنية العليا للعنف) الحاضرة دائماً في الكراهية وفي الانتقام وفي حماسة الانتصارات الدامية. حينئذ تبدو لي الموسيقى كأنها ضجيجُ عواطفٍ مُصِمٍّ، في الوقت الذي يصبح فيه ضجيج العالم، في ألحان كسيناكيس، جمالاً؛ الجمال المنظَّف من القذارة العاطفية والمجرد من بربرية المشاعر.

4

أضفت سنة 2008: قرأت، بمحض الصدفة، خلال تلك الأيام التي كنت أفكر أثناءها في كسيناكيس، كتاباً لكاتب نمساوي شاب اسمه توماس غلافينيك، يحمل عنوان «عمل الليل». يستيقظ جوناس البالغ من العمر ثلاثين سنة، ذات صباح، فيجد العالم فارغاً، لا آدميين فيه: كل شيء موجود، شقته والشوارع والمحلات والمقاهي؛ لا شيء تغير، مثلما كان في السابق، مع آثار مَنْ كانوا موجودين، إلى حدود الأمس، لكنهم ما عادوا موجودين. تحكي الرواية عن تيه جوناس عبر هذا العالم المهمل، راجلاً، ثم مستقلاً سيارات يغيرها باستمرار ما دامت موجودة، من دون سائق، رهن إشارته. ظل يذرع العالم، بتلك الطريقة، لأشهر قبل أن ينتحر، باحثاً من دون أمل في العثور على آثار حياته وعلى ذكرياته الخاصة وحتى ذكريات الآخرين. ينظر إلى القصور والمنازل والغابات ويفكر في الأجيال المتعددة التي شاهدتها وما عادت على قيد الحياة؛ ففهم أن كل ما يراه هو النسيان، النسيان الذي ستتحقق حالته المطلقة عما قريب، بمجرد أن لا يعود هو نفسه على قيد الحياة. أما أنا ففكرت

من جديد في تلك البديهية (تلك البديهية المذهلة) المتعلقة بأن كل ما هو (أمة أو فكر أو موسيقى) يمكنه أيضاً أن لا يكون له وجود.

5

عودة إلى نص 1980: كان بإمكان جويس، رغم كونه «نَبِيَّ جمود العاطفة» أن يبقى روائياً؛ أما كسيناكيس، بالمقابل، فكان عليه أن يخرج من الموسيقى. فقد كان لتجديده ميزة أخرى غير ميزة دوبوسي أو شونبرغ. هذان الأخيران لم يسبق لهما أبداً أن قطعا الاتصال بتاريخ الموسيقى، وكان بإمكانهما دائماً أن «يعودا إلى الخلف» (كانا يعودان إلى الخلف باستمرار). أما بالنسبة لكسيناكيس، فقد كانت الجسور مقطوعة. كان أوليفيي ميسيايين قد قال: إن موسيقى كسيناكيس (ليست جديدة بشكل جذري، وإنما هي شكل موسيقي آخر بطريقة جذرية). كسيناكيس لا يعارض مرحلة سابقة للموسيقى، وإنما ينزاح عن كل الموسيقى الأوروبية وعن مجموع إرثها. هو ينطلق من نقطة توجد في مكان آخر: لا ينطلق من صوت اصطناعي لنوتة انفصلت عن الطبيعة كي تعبّر عن الذاتية الإنسانية، وإنما من ضجيج العالم، من «الكتلة الصوتية» التي لا تنبعث من داخل القلب وإنما تأتي نحونا من الخارج مثل خطوات المطر، مثل صخبِ معملٍ أو صرخة جمعٍ من البشر.

هل بإمكان تجاربه التي أقامها على الضجيج وعلى الأصوات التي توجد خارج النوتات وسلالم الأنغام أن تؤسس لمرحلة تاريخية موسيقية جديدة؟ هل يمكنها أن تستمر لمدة طويلة في ذاكرات محبي الموسيقى؟ أشك في ذلك. إن ما سيفْضُل هو حركة رفض عظيمة:

هي المرة الأولى التي جرؤ فيها أحدٌ على أن يقول للموسيقى الأوروبية إن بالإمكان التخلي عنها. نسيانها. (هل هي صدفة أن استطاع كسيناكيس، خلال مرحلة شبابه، تعرفَ الطبيعة البشرية كما لم يسبق لأي ملحِّن آخر أن عرفها؟ أن يعيش مجازر حرب أهلية وأن يحكم عليه بالموت وأن يرى وجهه الجميل موسوماً إلى الأبد بجرح. . .) وأفكر في الضرورة، في المعنى العميق لهذه الضرورة التي قادت كسيناكيس إلى أخذ جزء الأصوات الموضوعية في العالم مقابل الأصوات الذاتية للروح.

V

جميل
مثل لقاء متعدد

لقاء أسطوري

توقف أندري بروتون، في طريق هجرته إلى الولايات المتحدة، بالمارتنيك؛ اعتقلته إدارة فيشي، لبضعة أيام، وعندما أطلق سراحه، اكتشف بمحل لبيع الأقمشة، وهو يتجول ببورت دي فرانس، مجلة محلية صغيرة عنوانها (*Tropiques*)؛ فأعجب بها، خلال تلك المرحلة المنكوبة من حياته، إذ بدت له مثل نور من الشعر ومن الشجاعة. تعرَّف على الفور على فريق التحرير المكوَّن من بضعة شبان تتراوح أعمارهم بين عشرين وثلاثين سنة، متجمعين حول إيمي سيزير. بدأ يقضي كل وقته برفقتهم، فشكّل ذلك متعة وتشجيعاً بالنسبة إليه وإلهاماً فنياً وإعجاباً عظيماً بالنسبة لشباب المارتنيك.

بعد ذلك ببضع سنوات، سنة 1945، توقف بروتون، في طريق عودته إلى فرنسا، ببور أو برانس بهايتي، حيث ألقى محاضرة. حضر كل مثقفي الجزيرة، ومن بينهم الكاتبان الشابان جاك ستيفان ألكسيس وروني دبيستر. استمعوا إليه بإعجاب شبيه بإعجاب مثقفي المارتنيك سنوات قبل ذلك. خصصت مجلتهم *La Ruche* (مرة

أخرى مجلة! أجل، كانت المرحلة مرحلة كبريات المجلات، وهي مرحلة انتهت الآن)، عدداً خاصاً لبروتون؛ فحُجز العدد ومُنعت المجلة من الصدور.

كان اللقاء، بالنسبة لمثقفي هايتي، خاطفاً ولا يُنسى: قلت لقاء، ولم أقل اتصالاً أو صداقة ولا حتى تحالفاً؛ فقط لقاء، مما يعني: إنارة، إشراقة، صدفة. كان ألكسيس آنذاك في الثالثة والعشرين من عمره، ودبيستر في التاسعة عشرة؛ ولم يكونا يعرفان عن السريالية إلا معلومات سطحية، جاهلين تماماً، مثلاً، بوضعيتها السياسية (القطيعة داخل الحركة)؛ كانا، من الناحية الثقافية أيضاً، نهمين وخاليَي الذهن، فأعجبا ببروتون وبموقفه الثوري وبحرية الخيال التي تسود جماليته.

أسس ألكسيس ودبيستر سنة 1946 الحزب الشيوعي الهايتي، وكان ما يكتبانه ذا توجّه ثوري؛ كان هذا النوع من الأدب يُكتب في العالم كله، حيث كان يوجد، في كل مكان، تحت التأثير القسري لروسيا ولـ (واقعيتها الاجتماعية). والحال أن المعلِّم، بالنسبة للهايتيين، لم يكن هو غوركي وإنما بروتون. لم يكونوا يتحدثون عن الواقعية الاجتماعية؛ كانت عملتهم هي الأدب «العجيب»، أو «الحقيقي العجيب». وسرعان ما وجد ألكسيس ودبيستر نفسيهما مرغمين على الهجرة. عاد ألكسيس بعد ذلك، سنة 1961، إلى هايتي بنيّة مواصلة المعركة. أوقف وعُذِّب وقُتل. كان في التاسعة والثلاثين من عمره.

سيزير. إنه المؤسس الأعظم؛ مؤسس سياسة المارتنيك التي لم يكن لها وجود قبله. لكنه أيضاً، وفي الآن نفسه، مؤسس الأدب المارتنيكي؛ فديوانه دفترُ عودةٍ إلى البلد الأم (قصيدة أصيلة بالكامل، ولا يمكنني مقارنتها بأي قصيدة أخرى، إذْ تشكل، حسب بروتون «أكبر معلمة غنائية في ذلك الزمن») يعد أساسياً بالنسبة للمارتنيك (وبالتأكيد، بالنسبة لكل جزر الأنتيل) كما يعد أساسياً بالنسبة لبولونيا (Pan Tadousz لميكيفيتس (1798-1855)، وشعر بيتوفي (1823-1849) بالنسبة للمجر). بمعنىً آخر، كان سيزير مؤسساً على مستويين؛ يلتقي في شخصيته بناءان (بناء سياسي وبناء أدبي). غير أن سيزير، على عكس ميكيفيتس وبيتوفي، لم يكن شاعراً مؤسِّساً وحسب، وإنما كان، في الآن نفسه، شاعراً حداثياً، وارثاً لرامبو وبروتون؛ فالتقت في أعماله الشعرية مرحلتان مختلفتان (مرحلة البداية ومرحلة الأوج).

تعالج مجلة *Tropiques*، التي نُشِرَت أعدادُها التسعة بين سنتي 1941 و 1945، ثلاثة مواضيع أساسية، تبدو، جنباً إلى جنب، هي أيضاً، مثل لقاء فريد لم يحصل في أي مجلة طلائعية أخرى في العالم:

الانعتاق المارتنيكي، الثقافي والسياسي: الانتباه للثقافة الأفريقية، وبالخصوص ثقافة أفريقيا السوداء؛ سيادة العبودية في الماضي؛ الخطوات الأولى لفكر «الزنوجة» (سيزار هو الذي أطلق هذا المصطلح، تحدياً، مستلهماً إياه من النبر التحقيري لكلمة

«زنجي»؛ بانوراما حول الثقافة والسياسة بالمارتنيك؛ الجدل المقاوم للإكليروس ولفيشي).

بيداغوجيا الشعر والفن الحديث: تمجيد أبطال الشعر الحديث: رامبو ولوتريامون ومالارمي وبروتون؛ وقد أصبح التوجه، انطلاقاً من العدد الثالث، سريالياً صريحاً (لِنُشِر إلى أن هؤلاء الشباب، رغم اهتمامهم الكبير بالسياسة، لم يكونوا يضحّون بالشعر من أجل السياسة: السريالية، بالنسبة إليهم، هي حركة فنية، قبل أن تكون أي شيء آخر)؛ كان ارتباطهم الشغوف بالسريالية ارتباطاً طفولياً: (العجيب جميل دائماً، وأي عجيب هو جميل، وليس جميلاً إلا العجيب) يقول بروتون. لقد أصبحت كلمة (عجيب) هي كلمة السر عندهم. وقد تم، باستمرار، تقليد النموذج التركيبي لجمل بروتون («الجمال إما أن يكون متشنجاً أو لا يكون»)، كما تم تقليد عبارة لوترىامون («جميل مثل اللقاء العَرَضِي، على طاولة تشريح، لآلة خياطة ومظلة...»)؛ يقول سيزير: «شعر لوترىامون جميل مثل مرسومِ نزعِ مِلكيَّة» (وحتى بروتون: «كلام إيمي سيزير جميل مثل الأوكسجين الوليد»).. الخ؛

نشأة الوطنية المارتنيكية: الرغبة في معانقة الجزيرة بوصفها بيتاً، بوصفها موطناً يجب معرفته بعمق: نص طويل حول حيوانات المارتنيك؛ ونص آخر حول النباتات المارتنيكية وحول أصل التسمية؛ لكن بالخصوص الفن الشعبي: نشرُ الحكايات المنتشرة في المستعمرات والتعليق عليها.

وأبدي هذه الملاحظة حول موضوع الفن الشعبي: في أوروبا، اكتُشف الفن الشعبي من طرف الرومانسيين، مثل برونتانو وأرنيم

والإخوة غريم ولِيسْت وشوبان وبراهمس ودفوراك؛ ويُعتقد بأنه قد فقد بريقه بالنسبة للحداثيين؛ لكن ذلك خطأ؛ فليس بارتوك وجناسيك وحدهما يحبان الموسيقى الشعبية، وإنما يحبها أيضاً رافيل وميلهود وفالا وسترافنسكي، إذ اكتشفوا فيها نبرة منسية وإيقاعات مجهولة وعنفاً ومباشريَّة افتقدتها موسيقى قاعات العروض الموسيقية منذ زمن طويل؛ إن الفن الشعبي قد آزر الحداثيين في لا-امتثاليتهم الجمالية، على عكس ما كان أمره مع الرومانسيين. وكان موقف الفنانين المارتنيكيين مماثلاً: يختلط الجانب العجائبي في الحكايات الفلكلورية، بالنسبة إليهم، بحرية التخيل التي سيَّدها السرياليون.

لقاء مظلةٍ دائمةِ الانتصاب وآلةٍ لخياطة البدلات العسكرية

دبيستر. أقرأ المجموعة القصصية المنشورة سنة 1981، ذات العنوان الدال: تسبيح من أجل امرأة-حديقة. إيروتيكية دبيستر: النساء كلهن يطفحن جنسية، إلى درجة أن حتى الأعمدة التي تدل على الاتجاهات تلتفت نحوهن، في غاية الإثارة. والرجال هم من الاغتلام بحيث تراهم مستعدين للمضاجعة خلال مؤتمر علمي وأثناء إجراء عملية جراحية، وفي مركبة فضائية، وفوق أرجوحة رياضية. كل ذلك من أجل تحصيل اللذة الخالصة؛ وليس ثمة مشاكل نفسية ولا أخلاقية ولا وجودية؛ فنحن نحيا في عالم تتساوى فيه الرذيلة مع البراءة. هذا النوع من الثمالة الغنائية، عادة ما يضجرني؛ ولو كان أحد قد حدثني عن كتب دبيستر قبل أن أقرأها لما كنت فتحتها.

لكن، ولحسن الحظ، قرأتها من دون أن أكون على علم بما

سأقرأه فحصل لي أحسنُ ما يمكن أن يحصل لأي قارئ؛ أحببت ما كان عليّ، بقناعتي (أو بالطبيعة)، أن لا أحبه. فلو كان أحد آخر غيره، أقل منه موهبة ولو بقليل، قد أراد التعبير عن الشيء نفسه، لما كان أدرك إلا ما يثير السخرية؛ لكن دبيستر شاعر حقيقي، أو ـ كي نقولها على الطريقة الأنتيلية - معلم حقيقي للعجيب: أفلح في أن يسجل على البطاقة الوجودية للإنسان ما لم يكن، حتى تلك اللحظة، قد سجل: الحدود القصِيَّة غير المدرَكة للإيروتيكية السعيدة والساذجة، للجنسية الجامحة والمشروعة، في الآن نفسه.

ثم قرأت له قصصاً أخرى من المجموعة الموسومة بـ إيروس على متن قطار صيني، فتوقفت عند حكايات تجري في البلدان الشيوعية التي كانت قد فتحت أذرعها لهذا الثوري المطرود من وطنه. أنا أتخيل اليوم، بدهشة وبعطف، هذا الشاعر الهايتي، ذا الرأس المترع بحماقات نزوية إيروتيكية، وهو يعبر البيداء الستالينية خلال أكلح سنواتها، حيث كانت تسود طُهْرَانية لا تصدق وحيث كان يؤدَّى ثمن أقل حرية إيروتيكية غالياً.

دبيستر والعالم الشيوعي: لقاء مظلة دائمة الانتصاب وآلة لخياطة البدلات العسكرية والأكفان. يحكي حكايات حب: مع صينية تحتجز، بسبب ليلة حب، لمدة تسع سنوات، في مستشفى لعلاج الجذام بتركيستان؛ ومع يوغسلافية كاد عنقها يدق كما كان يحصل، في ذلك الزمان، لكل اليوغسلافيات اللائي يثبت مضاجعتهن لأجنبي. أنا أقرأ اليوم هذه القصص فيبدو لي قرنُنا، فجأة، كأنه غير حقيقي وبعيد الاحتمال، كما لو كان مجرد نزوة سوداء لشاعر أسود.

(عرف عبيد مستعمرات الكاريبي عالمين مختلفين؛ عالم النهار: العالم الأبيض، وعالم الليل: العالم الأفريقي بسحره وأشباحه وآلهته الحقيقية. في هذا العالم، كان الناس الذين يلبسون الأسمال ويُحتَقرون خلال النهار، يتحولون - في نظرهم وفي نظر رفقائهم - إلى ملوك ومشعوذين ومعالجين وكائنات تتواصل مع قوى الأرض الحقيقية وتملك السلطة المطلقة. [. . .] قد يبدو العالم الأفريقي الليلي، بالنسبة لغير المتعلم، لمالك العبيد، كأنه عالم حِيَلٍ، عالم طفولي، قد يبدو له كأنه كرنفال. لكن، بالنسبة للإنسان الأفريقي [. . .] كان ذلك هو العالم الحقيقي الوحيد الذي يحوِّل البِيضَ إلى أشباح ويجعل من حياة المستعمرات مجرد خرافة).

فقط عندما قرأت هذه الأسطر القليلة التي كتبها نايبول، المنحدر بدوره من الأنتيل، انتبهت، فجأة، إلى أن لوحات إرنست برلور هي، كلها، لوحات ليلية. الليل هو ديكورها الوحيد، وهو الوحيد القادر على جعلنا نرى (العالم الحقيقي) الذي يوجد من الجانب الآخر للنهار الخادع. كما فهمت أن هذه اللوحات لا يمكنها أن تبدَع إلا هنا، في الأنتيل، حيث يبقى ماضي العبودية، دائماً، منقوشاً بألم، في ما كنا نسمّيه قديماً اللاوعي الجمعي.

غير أن الحقبة الأولى لرسمه، إن كانت قد استقرت، عمداً، ضمن الثقافة الأفريقية، وإن كنتُ أميز فيها مواضيع مأخوذة من الفن الشعبي الأفريقي، فإن المراحل اللاحقة قد أضحت شخصية أكثر فأكثر، وحرة من أية برامج مسبقة. وها هي ذي المفارقة: في هذا

التشكيل بالذات يبدو الحضور الحتمي الطافح للشخصي الذي ليس هو أي شيء آخر غير الهوية السوداء لرجل مارتنيكي: هذا التشكيل هو، أولاً، عالم مملكة الليل؛ وهو، ثانياً، العالم الذي يتحول كلُّ شيء فيه إلى أسطورة (كل شيء، كل شيء عائلي مهما يكن تافهاً، بما في ذلك كلب إرنست الصغير الذي نعثر عليه في عدد كبير من اللوحات، متحولاً إلى حيوان خرافي)؛ وهو، ثالثاً، عالم القسوة: كما لو كان ماضي العبودية الذي لا يُمحى قد سكن الجسد إلى الأبد: الجسد المتألم، الجسد المعذَّب والقابل للتعذيب، المجروح والقابل لأن يجرح.

القسوة والجمال

نتحدث عن القسوة فأسمع برلور يقول بصوته الهادئ: (رغم كل شيء، يجب أن يكون الأمر متعلقاً، في التشكيل، بالجمال). وهو ما يعني، بالنسبة إليّ: على الفن، دائماً، أن يحتاط من أن يثير مشاعر غير جمالية: إثارة ورعب واشمئزاز وصدمات. يمكن لصورة امرأة عارية تتبول أن تجعل المشاهد ينتعض، لكنني لا أعتقد أن بالإمكان الحصول على الفائدة نفسها من لوحة البوالة لبيكاسو، رغم أنها رسم إيروتيكي مدهش. نحن نشيح بأعيننا ونحن نشاهد فيلماً يحكي عن مجزرة، بينما يستمتع المرء النظر وهو يشاهد غرنيكا، رغم أن اللوحة تحكي عن الرعب ذاته.

أجساد مقطوعةُ الرؤوسِ معلقةٌ في الفضاء، تلك هي مواضيع آخر لوحات برلور. ثم أَنْظُر إلى تواريخ إنجازها: بالموازاة مع تقدم العمل في هذا المجال تفقد موضوعةُ الجسد المهمل في الفضاء من

قدرتها الأصلية على إحداث الصدمة؛ يصبح الجسد المشوَّه الملقى في الفضاء أقل فأقل معاناة، ويشبه، من لوحة إلى أخرى، ملاكاً ضائعاً بين النجوم، دعوةً سحرية قادمة من بعيد، إغراءً شهوانياً، لعبةً بهلوانية. تمر الموضوعة الأصلية، من خلال تنويعات لا حصر لها، من مجال القسوة إلى مجال (كي نستعمل كلمة السر) العجيب.

يوجد معنا، في المشغل، أيضاً، فيرا زوجتي، وألكسندر ألاريك، وهو فيلسوف من المارتنيك. وكالعادة، قبل أن نتوجّه إلى المائدة، نحتسي شراب البانش. بعد ذلك يعدّ إرنست وجبة الغداء. على المائدة ستة صحون مع لوازمها. لماذا ستة؟ وصل إسماعيل موندراي، في آخر لحظة، وهو رسام فنزويلي؛ وشرعنا نأكل. لكن الصحن السادس، مع لوازمه، لم يستعمل طوال مدة تناول الغداء. بعد ذلك بكثير، عادت زوجة إرنست من العمل، وهي زوجة جميلة، سرعان ما يدرك من يراها أنها محبوبة. انصرفنا في سيارة ألكسندر؛ إرنست وزوجته واقفان أمام المنزل يتابعاننا بنظرهما؛ تكوَّن لدي الانطباع بأنهما يشكلان زوجاً يحيا بقلق، محفوفاً بمذاق وحدةٍ غير قابلة للتفسير. (هل فهمتم لغز الصحن السادس، خاطبَنا ألكسندر عندما ابتعدنا عن ناظريهما: لقد أوهمَ إرنست بأن زوجته كانت معنا).

البيت والعالم

يكتب سيزير سنة 1944 في مجلة *Tropiques* : (أنا أقول بأننا نختنق. مبدأ سياسي سليم للأنتيل: فتح النوافذ. بعض الهواء. بعض الهواء)

فتح النوافذ في أي اتجاه؟

في اتجاه فرنسا أولاً، يقول سيزير؛ لأن فرنسا هي الثورة وهي شولشير؛ وهي أيضاً رامبو ولوتريامون وبروتون؛ هي أدب وثقافة جديرة بحب عظيم. ثم في اتجاه ماضٍ أفريقي، مجْدُوعٍ ومصَادر، يخفي الجوهر المخبوء للشخصية المارتنيكية.

ستجادل الأجيال الموالية في هذا التوجه السيزيري الفرنسي الأفريقي، ملحّة على الطابع الأمريكي للمارتنيك؛ وعلى طابعه «المولَّد» (المشكل من كل الألوان البشرية ومن لغة خاصة)؛ وعلى علاقاته بالأنتيل وكل أمريكا اللاتينية.

ذلك أن كل شعب يبحث عن بيته الخاص، يتساءل عن مكان وجود درَجَة السُّلم التي تقوم في الوسط بين بيته والعالم؛ حيث يوجد، بين السياقين الوطني والعالمي، ما أسمّيه السياق الوسيطي. فهو بالنسبة لشيليٍّ أمريكا اللاتينية، وهو بالنسبة لسويدي اسكندينافيا، بالطبع. لكن ما هو بالنسبة للنمساوي؟ أين تقع الدرجة؟ في العالم الجرماني؟ أم في عالم أوروبا الوسطى متعددِ الجنسيات؟ كل معنى وجود النمسا يتعلق بالإجابة عن هذا السؤال. فهي عندما خرجت، بعد عام 1918، ثم بجذرية أكبر، بعد عام 1945، من سياق أوروبا الوسطى، انكفأت على نفسها أو على جرمانيتها، فما عادت المملكةَ النمساوية التي أنجبت فرويد وماهلر، لقد أضحت نمسا أخرى مع تأثير ثقافي محدود للغاية. وهو المأزق نفسه الذي وقع فيه اليونان الذي يقع، في الآن نفسه، في العالم الأوروبي الشرقي (تقليد بيزنطة والكنيسة الأرثوذكسية والتوجه المؤيد لروسيا) وفي العالم الأوروبي الغربي (التقليد اليوناني اللاتيني

والارتباط القوي بالانبعاث وبالحداثة). يمكن للنمساويين ولليونانيين، خلال جدال محتدم، أن يطالبوا بهذا التوجه على حساب ذاك، لكن بإمكاننا، مع بعض الحياد، أن نقول: ثمة أمم تتصف هويتها بالازدواجية وبتعقيد سياقها الوسيطي، وهنا، تحديداً، تكمن أصالتها.

ويمكنني أن أقول، بصدد المارتنيك، الشيء نفسه: إن تعايش مختلف السياقات الوسيطية هو ما يخلق أصالة ثقافته. المارتنيك: تقاطع متعدد وملتقى طرق القارات؛ قطعة صغيرة من الأرض تلتقي فوقها فرنسا وأفريقيا وأمريكا.

أجل، إنه لأمر جميل. جميل جداً، غير أن فرنسا وأفريقيا وأمريكا لا تعيره بالاً. ففي عالم اليوم، صوت الضعيف إنما يُسمع بالكاد.

المارتنيك: لقاء تعقيدٍ ثقافيٍّ عظيم ووحدة جسيمة.

اللغة

دولة المارتنيك مزدوجة اللغة؛ هناك اللغة المولدة، لغة الاستعمال اليومي التي نشأت في أزمنة العبودية، وهناك (كما هو الشأن في غوادالوب وغويانا وهايتي) اللغة الفرنسية التي تدرس في المدارس، وتتحكم فيها الأنتلجنسيا تحكماً كاملاً. (سيزير «يتحكم في اللغة الفرنسية كما لا يستطيع رجل أبيض، اليوم، أن يتحكم فيها»، يقول بروتون).

وعندما سئل سيزير، سنة 1978، عن سبب عدم تحرير مجلة *Tropiques* باللغة المولدة، أجاب: (هذا سؤال لا معنى له، لأن

مجلة مثل هذه لا يعقل أن تكتب باللغة المولدة [. . .]. أنا لا أدري حتى ما إذا كان ممكناً أن نكتب بهذه اللغة، ما نريد أن نقوله [. . .]. اللغة المولدة غير قادرة على التعبير عن الأفكار المجردة، [. . .هي] لغة شفوية فقط).

إن هذا لا يمنع القول إن المهمة تبدو صعبة للغاية عندما نريد أن نكتب رواية مارتنيكية بلغة لا تحتضن كل حقيقة الحياة اليومية. من ثمة يبرز خيارٌ كحلّ: رواية باللغة المولدة، ورواية باللغة الفرنسية، ورواية باللغة الفرنسية تُغْنَى بكلمات مولدة مشروحة أسفل الصفحات؛ ثم هناك خيار شاموازو:

لقد أعطى لنفسه، في تعامله مع اللغة الفرنسية، حرية لم يكن بإمكان أي كاتب فرنسي حتى أن يتخيل إمكانية إعطائها لنفسه. إنها الحرية التي يعطيها كاتب برازيلي لنفسه تجاه اللغة البرتغالية، والكاتب اللاتيني الأمريكي حيال اللغة الإسبانية، أو، إن شئتم، حرية كاتب مزدوج اللغة يرفض أن يرى في إحدى لغتَيْه السلطة المطلقة، فيشعر من نفسه الشجاعة على عدم الانقياد. لم يعقد شاموازو اتفاقية بين اللغة المولدة واللغة الفرنسية وهو يمزج بينهما. لغته هي الفرنسية، رغم أنها محَوَّلة؛ فهي ليست فرنسية مخلوطة باللغة المولدة (لا أحد من سكان المارتنيك يتحدث بتلك الشاكلة) ولكنها ذات طابع خاص بشاموازو: فهو يهبها عدم الاكتراث الجذاب الذي يسم اللغة الشفهية، كما يهبها إيقاعها ولحنها؛ وهو يقحم فيها العديد من التعابير المولدة، ليس لأسباب «ذات علاقة بالطبيعة» (لإدراج «لون محلي»)، وإنما لأسباب جمالية (لطابعها المستغرب ولجمالها ولعدم إمكانية تعويضها دلالياً)؛ لكنه منح لغته

الفرنسية، بالخصوص، حرية التحول غير المعتادة والمنطلقة و«المستحيلة»؛ حرية رَفْدِ كلمات جديدة (وهي الحرية التي تستفيد منها اللغة الفرنسية، المعيارية، بقدر أقل من باقي اللغات): فهو يحوِّل بسهولة النعوت إلى أوصاف (maximalité, aveuglage) والأفعال إلى نعوت (éviteux)، والنعوت إلى ظروف (malement, inattendument) («Inadendûment؟ سبق لسيزير أن شرعن هذه الكلمة في دفتر عودة»، يقول شاموازو محتجاً)، والأفعال إلى موصوفات (égorgette, reterie, émerveille, disparaisseur)، والموصوفات إلى أفعال (horloger, riviérer)، الخ. فعل ذلك من دون أن تؤدي هذه الخروقات اللغوية إلى التقليص من الثراء المعجمي والنحوي للغة الفرنسية (لا تنقص لا الكلمات المثبتة في بطون الكتب القديمة أو العتيقة ولا الصيغ الصرفية الأكثر تعقيداً).

اللقاء العابر للقرون

في البدء، قد تبدو رواية صوليبو الرائع كأنها رواية غرائبية، محلية، مرتكزة على شخصية الراوي الشعبي، التي لا يمكن تخيل وجودها في مكان آخر. خطأ: إن رواية شاموازو هذه تعالج أحد الأحداث الكبرى في تاريخ الثقافة: لقاء الأدب الشفهي المشرفِ على نهايته بالأدب المكتوب الوليد. حدث هذا اللقاء، في أوروبا، في مؤلَّف ديكاميرون لبوكاس. فلولا رُواةُ الحكايات الذين يسَلُّون الرُّفقة، والذين كانوا ما يزالون يمارسون هوايتهم في ذلك الزمان، لما كان بإمكان هذا العمل النثري الأوروبي العظيم أن يرى النور. عقب ذلك، وحتى نهاية القرن الثامن عشر، من رابليه وحتى لورانس

ستيرن، ما انفك صدى صوت راوي الحكايات يتردد في الأعمال الروائية. فالكاتب، وهو يكتب، كان يكلِّم القارئ ويتوجه إليه، ساباً ومطرياً. والقارئ، بدوره، كان يستمع، وهو يقرأ، لمؤلِّف الرواية. ومع بداية القرن التاسع عشر، تغير كل شيء؛ بدأ ما أسمّيه (الزمن الثاني(*)) في تاريخ الرواية: انمحى كلام المؤلف خلف الكتابة.

(هيكتور بيانسيوتي، هذا الكلام موجه إليك)، إنه الإهداء المكتوب أعلى صوليبو الرائع. شاموازو يلحّ: الكلام، وليس الكتابة. هو يعتبر نفسه الوارث المباشر لرواة الحكايات، وهو لا يصف نفسه بالكاتب وإنما بـ«مسجل الكلام». إنه يريد أن يضع نفسه - على خارطة تاريخ الثقافة العابر للأوطان - في المكان الذي يسلم فيه الكلامُ الملفوظ بصوت عالٍ، المشعلَ إلى الأدب المكتوب. يخاطبه، في روايته، راوي الحكايات المتخيل المسمى صوليبو، قائلاً: (أنا كنت أتكلم، لكنك أنت تكتب معلناً أنك قادم من الكلام). شاموازو هو الكاتب القادم من الكلام.

غير أن سيزير، كما أنه ليس ميكيفيتس، فإن شاموازو ليس هو بوكاس. إنه كاتب يتمتع بكل رقة الرواية الحديثة، وبوصفه كذلك (بوصفه حفيداً لجويس ولبروخ)، فإنه يمد كفه لصوليبو، لذلك

(*) «الزمن الأول» و«الزمن الثاني». أنا أتحدث عن هذا التحقيب (الخاص بي) المتعلق بتاريخ الرواية (وتاريخ الموسيقى أيضاً) في كتابي الوصايا المغدورة، وبالخصوص في الفصل المعنون بـ«ارتجال تكريماً لسترافنسي». ففي خطاطة: تتماهى نهاية الزمن الأول لتاريخ الرواية، بالنسبة إليّ، مع نهاية القرن الثامن عشر. ويفتتح القرن التاسع عشر جمالية روائية أخرى، تخضع أكثر بكثير لمبدأ احتمالية الوقوع. الحداثة الروائية التي تحررت من مبادئ «الزمن الثاني» يمكنها أن تسمى، إن قبل هذا التحقيب (الخالص لي)، بـ«الزمن الثالث».

التاريخ الشفهي الأوَّلي للأدب. صوليبو الرائع، إذاً، هي لقاء عابر للقرون. (أنت تمد لي كفك عبر المسافة)، يقول صوليبو لشاموازو.

هذه قصة رواية صوليبو الرائع: صوليبو يتحدث في ساحة ببور دو فرانس، اسمها سافانا، أمام جمهور قليل (من بينه شاموازو) تجمَّع صدفة. ووسط خطابه يموت. الزنجي العجوز كونغو يعرف: لقد مات بسبب ذبحة كلامية. لا تقتنع الشرطة كثيراً بهذا التفسير، وتتولى الحادثة، فوراً، مجهدة نفسها قصد اكتشاف القاتل؛ فتجري استنطاقات قاسية ترتسم أمامنا، خلالها، شخصية راوي الحكايات الفقيد، ويموت تحت التعذيب مشتبهان. في الأخير يستبعد التشريح تهمة القتل: لقد توفي صوليبو بطريقة غير قابلة للتفسير: ربما يكون، بالفعل، قد مات بسبب ذبحة كلامية.

في الصفحات الأخيرة من الكتاب، ينشر الكاتب خطاب صوليبو الذي توفي أثناء إلقائه. يعتبر هذا الخطاب المتخيل، ذو الطابع الشعري الواضح، محاولة لإظهار جمالية الكلام الشفوي: إن ما يحكيه صوليبو ليس حكاية، وإنما هو كلمات ونزوات وتوْرِيات ومزاح؛ إنه ارتجال؛ كلام أتوماتيكي (مثل «الكتابة الأوتوماتيكية»). وبما أن الأمر يتعلق بالكلام؛ أي بـ(اللغة قبل أن تُكتب)، فإن قواعد الكتابة لا تمارس سلطتها فيه. وإذاً، فلا ترقيم: خطاب صوليبو هو دفْقٌ بلا نقط ولا فواصل ولا فقرات، مثل مونولوغ مُولِي في نهاية عوليس. (وهو مثال إضافي للإبانة عن أن الفن الشعبي والفن الحديث، في بعض اللحظات من التاريخ، كان بإمكانهما أن يمدّ كلٌّ منهما كفَّه للآخر.)

«مستبعد الوقوع» عند رابليه وعند كافكا وعند شاموازو

إن ما يعجبني عند شاموازو هو خياله المتأرجح بين محتمل الوقوع ومستبعد الوقوع، فأتساءل عن مصدره وعن جذوره.

السريالية؟ كان خيال السرياليين ينمو، بالخصوص، في الشعر وفي الرسم، في حين أن شاموازو روائي؛ روائي فحسب.

كافكا؟ أجل، فقد شرعن كافكا مستبعد الوقوع بالنسبة للفن الروائي، لكن ميزة الخيال عند شاموازو لا تمتّ إلى كافكا إلا بصلة ضعيفة.

(سيداتي وسادتي، أيها الرفْقَة)، هكذا يفتتح شاموازو روايته الأولى، وقائع حالات البؤس السبع. (أيها الأصدقاء)، يكرر مرات متعددة وهو يتوجه لقراء صوليبو الرائع. وهذا يجعلنا نستحضر رابليه الذي يبتدئ روايته غارغانتوا بالنداء: (أيها الشاربون اللامعون، يا أيها المصابون بالجدري الثمينون...). إن من يتحدث بهذه الطريقة، بصوت مرتفع، لقارئه، ومن يستثمر كل جملة من ذهنه ومن سخريته ومن تفاخره، يمكنه، بسهولة، أن يبالغ وأن يحرف وأن يمر من الحقيقي إلى المستحيل، لأن ذلك هو العقد الذي أبرم بين الروائي والقارئ في عهد (الزمن الأول) لتاريخ الرواية، عندما لم يكن صوت راوي الحكايات قد امّحى بشكل نهائي خلف الحروف المطبوعة.

أما مع كافكا، فإننا نوجد في مرحلة أخرى من تاريخ الرواية؛ ومستبعد الوقوع عنده يُسْنَد بالوصف، الذي يسوق القارئ، بسبب طابعه اللاشخصي والتذكّري، إلى عالم متخيل وكأن الأمر يتعلق

بفيلم: فرغم أن لا شيء يشبه تجاربنا، فإن سلطة الوصف تجعل لكل شيء صدقية. وفي جمالية مثل هذه، فإن الصوت الذي يتكلم ويمزح ويعلّق ويستعرض، يكسر الوهم ويبطل السحر. إنه لمن المستحيل تصور كافكا في القصر، وهو يخاطب، مبتهجاً، القراء: (أيها السيدات والسادة، أيها الرفقة...)

وبالمقابل، فإن مستبعد الوقوع، عند رابليه، لا ينتج إلا عن مرح الراوي. يتحرش بانورج بسيدة، لكنها ترفضه. وكي ينتقم، ينثر على ملابسها قطعاً من فرج كلبة حائل. تجتمع كل كلاب المدينة حولها وتعدو في أعقابها وتتبول على كسوتها وعلى ساقيها وظهرها، ثم، عندما تصل إلى منزلها، تتبول الكلاب في الأزقة فيسيل بولها مثل جدول يسبح البط على صفحته.

جثة صوليبو ممددة على الأرض؛ تريد الشرطة نقله إلى مستودع الأموات، لكن لا أحد استطاع حمله؛ (أصبح صوليبو يزن طنّاً، مثل جثث زنوج عزَّت عليهم مفارقة الحياة). طلبوا العون، لكن صوليبو أصبح يزن طنين، خمسة أطنان. نودي على رافعة. وبمجرد قدومها، شرع صوليبو يفقد من وزنه. حمله العميد القائد مسنداً إياه (برأس إصبعه الصغرى. وأخيراً شرع العميد في اللعب بجثته بأصابعه محدثاً لدى الجميع اندهاشاً جنائزياً. كان بثني بسيطٍ لمعصمه ينقل الجثة من الخنصر إلى الإبهام ومن الإبهام إلى السبابة ومنها إلى الوسطى...)

أيها السيدات والسادة، أيتها الرفقة؛ أيها الشاربون اللامعون، أيها المصابون بالجدزي الثمينون، إنكم، مع شاموازو، أقرب إلى رابليه منكم إلى كافكا.

وحيد مثل القمر

يوجد القمر، في لوحات برلور كلها، في شكل هلال، في وضعية أفقية، بطرفيه الموجهين نحو الأعلى مثل جندل يسبح على أمواج الليل. إن الأمر لا يتعلق بنزوة تشكيلية، بل هي حقيقة القمر على الطريقة المارتنيكية. القمر، في أوروبا، واقف: مقاتل، مشابه لحيوان صغير مفترس جالس مستعد للقفز، أو إن شئتم، مشابه لمنجل جيد الشحذ. القمر بأوروبا قمر حرب، أما على الطريقة المارتنيكية فهو قمر هادئ. ولهذا السبب، ربما، صبغه إرنست بلونٍ دافئ، مذهَّب. فهو يمثل، في لوحاته الأسطورية، سعادة لا تدرك.

غريب: تحدثت في الأمر مع بعض المارتنيكيين فلاحظت أنهم لا يعرفون المظهر الحقيقي للقمر في السماء. ثم سألت الأوروبيين: هل تتذكرون القمر بأوروبا؟ ما هو شكله عندما يقبل، وما هو شكله وهو يدبر؟ إنهم لا يعرفون. ما عاد الإنسان ينظر إلى السماء.

عندما أُهْمِل القمر، نزل إلى لوحات برلور. لكن من لم يعودوا يرونه في السماء لن يروه في اللوحات أيضاً. أنت وحيد يا إرنست. وحيد مثل المارتنيك وسط المياه. وحيد مثل غُلْمَةِ دبيستر في دير الشيوعية. وحيد مثل لوحة لفان غوخ تحت النظرة الغبية للسياح. وحيد مثل القمر الذي لا يراه أحد.

VI

في مكان آخر

المنفى الـمُحَرّر، حسب فيرا لينهارتوفا

كانت فيرا لينهارتوفا، خلال الستينيات، من بين الكتّاب الذين يحظون بتقدير كبير في تشيكوسلوفاكيا. كانت شاعرة نثر تأملي، مبهم وغير قابل للتصنيف. عندما غادرت البلد سنة 1968 إلى باريس، شرعت تكتب وتنشر باللغة الفرنسية. وبما أنها معروفة بميلها الطبيعي إلى الوحدة، فقد فاجأت كل أصدقائها عندما قبلت، في مطلع التسعينيات، دعوة المعهد الفرنسي ببراغ، حيث تلت بياناً خلال ندوة خصصت لمناقشة إشكالية المنفى. لم يسبق لي أبداً أن قرأت، حول هذا الموضوع، كلاماً بهذه اللا-امتثالية وبهذا الجلاء.

لقد أحال الجزء الثاني من القرن الماضي الناسَ شديدي الحساسية تجاه قدَر الأشخاص الذين طردوا من بلدانهم. وقد غممت هذه الحساسيةُ المُوَاسيةُ مشكلَ المنفى بطابع أخلاقي يُرثى له فحجبت الطابع الحقيقي لحياة المَنْفِيّ الذي عرف باستمرار، حسب لينهارتوفا، كيف يحوِّل إبعاده إلى انطلاقة مُحَرِّرة (نحو مكان آخر)، غير معروف طبعاً، ومفتوح على كل الإمكانيات). هي، بالتأكيد، محقة تماماً! وإلا، فكيف يمكننا أن نفهم الأمر الصادم المتمثل في أنْ لا أحدَ، تقريباً، من الفنانين المهاجرين الكبار سارع بالعودة إلى بلاده، بعد نهاية الشيوعية؟ كيف؟ نهاية الشيوعية لم تحثهم على

الاحتفال، في بلادهم الأم، بالعودة الكبرى؟ وحتى لو لم تكن لديهم رغبة في العودة، مما قد يعدّ، في ذاته، صدمة للجمهور، أفلا يعدّ رجوعهم واجباً أخلاقياً؟ تجيب لينهارتوفا: (الكاتب إنسان حر بالدرجة الأولى، وضرورة الحفاظ على استقلاليته ضد كل العوائق يعدّ أولوية الأوليات. أنا ما عدت أتحدث الآن عن تلك العوائق التافهة التي كانت السلطة المستبدة تسعى إلى فرضها، وإنما عن القيود - المتعمدة والتي يصعب التخلص منها - التي يتم استعمالها لاستدرار مشاعر الواجب تجاه الوطن). يتم، بالفعل، اجترار كليشيهات حول حقوق الإنسان، ثم يتم، في الآن نفسه، الإلحاح على اعتبار الفرد ملكيةً خاصة للوطن.

تذهب لينهارتوفا أبعد من ذلك: (لقد اخترت إذاً المكان الذي أعيش فيه، لكنني اخترت أيضاً اللغة التي أريد الحديث بها). تُوَاجَه بالاعتراض: أليس الكاتب، رغم كونه شخصاً حراً، حارسَ لغته؟ أليس ذلك جوهرَ مهمته؟ تجيب لينهارتوفا: «يتم الادعاء باستمرار أن الكاتب أقل من غيره حرية في حركاته، لأنه يبقى موصولاً بلغته برباط لا يتحلل. وأنا أعتقد أن الأمر يتعلق، هنا أيضاً، بواحدة من تلك الأساطير التي تقوم مقام العذر بالنسبة لأشخاص فزعين...» ذلك أن «الكاتب ليس سجين لغة واحدة». إنها لجملة عظيمة ومحَرِّرة. وحده قِصَرُ حياة الكاتب يحول بينه وبين استخلاص كل الخلاصات من هذه الدعوة إلى الحرية.

لينهارتوفا: «إنني أتعاطف مع الرُّحَّل، فأنا أشعر أنني لا أملك روح إنسان مُقِيم. كما أن لي الحق في أن أقول أيضاً بأن منفايَ قد أتى ليحقق ما شكّل دائماً أمنيتي الغالية: أن أعيش في مكان آخر».

عندما تكتبت لينهارتوفا باللغة الفرنسية، هل تبقى كاتبة تشيكية؟ لا. هل تصبح كاتبة فرنسية؟ أبداً. إنها في مكان آخر. كما كان في مكان آخر شوبان؛ وكما سيكون في مكان آخر، لاحقاً، كل بطريقته، نوبوكوف وبكيت وسترافنسكي وغومبروفيتش. كل واحد يعيش منفاه، طبعاً على طريقته غير القابلة للتقليد، وتعتبر تجربة لينهارتوفا حالة نهائية. غير أن هذا لا يمنع من أننا، بعد قراءة نصها الجذري والمشرق، لن نعود إلى الحديث عن المنفى كما تحدثنا عنه حتى الآن.

الوحدة المَصونَة لأجنبي (أوسكار ميلوز)

1

أول مرة رأيت فيها اسم أوسكار ميلوز، كان مثبتاً أعلى عنوان سمفونيته (*Symphonie de Novembre*، سمفونية نونبر)، المترجمة إلى اللغة التشيكية، والتي نشرت بضعة أشهر بعد الحرب في مجلة طلائعية كنت مواظباً على قراءتها عندما كان عمري سبع عشرة سنة. عندما فتحت، لأول مرة، ديوان ميلوز في أصله الفرنسي، بعد ذلك بثلاثين سنة، في فرنسا، لاحظت أن هذا الشعر كان قد فتنني. عثرت بسرعة على سمفونية نونبر، وقد سمعت، وأنا أقرأها، في ذاكرتي، كل الترجمة التشيكية (الرائعة) لهذه القصيدة التي لم أنس منها كلمة واحدة. كانت قصيدة ميلوز، في تلك النسخة التشيكية، قد تركت فيَّ أثراً أعمقَ، ربما، مما تركه فيَّ الشعرُ الذي التهمته في المرحلة نفسها، لأبولينير ورامبو ونيزفال أو ديسنوس. كان هؤلاء الشعراء، لا ريب، قد بهروني ليس بجمال أبياتهم الشعرية فقط، بل أيضاً بالأسطورة التي كانت تحيط بأسمائهم المبجلة، والتي شكلت بالنسبة لي كلمات مفاتيح كي أنضم إلى من هم أقاربي في الحداثة وفي المعرفة. لكن، حول اسم ميلوز، ليس ثمة أية أسطورة؛ كان اسمه غير المعروف لا يعني لي شيئاً ولا يعني لأحد ممن حولي شيئاً

أيضاً. أنا، إذاً، في حالته، لم تفْتِنّي أسطورة وإنما جمالٌ يفعل فعله من ذاته، لوحده، عارياً، ومن دون أي سند خارجي. لنكن جدّيين: إن هذا لا يحصل إلا نادراً.

2

لكن، لماذا هذه القصيدة بالتحديد؟ يكمن الأساسي، على ما أعتقد، في اكتشاف شيء لم يسبق لي البتة أن عثرت عليه في أي مكان: العثور على نموذج لشكل من أشكال الحنين الذي يعبّر عن نفسه، صَرْفِياً، ليس من خلال الماضي وإنما من خلال المستقبل. المستقبل الصرفي للحنين. الشكل الصرفي الذي يعكس ماضياً كئيباً على مستقبل بعيد؛ شكل يحوّل الاستدعاء الكئيب لما انقضى إلى الأبد، إلى حزن شديد ناتج عن وعد غير قابل للتحقق.

ستكونين تلبسين لوناً بنفسجياً باهتاً، حزناً جميلاً!
وستكون ورودُ قبعتك حزينةً وصغيرة.

3

أتذكّر عرضاً مسرحياً لراسين بقاعة (كوميديا فرنسا). كي يحيل الممثلون الجمل الشعرية جملاً طبيعية، كانوا يتلفظونها وكأنها نثر. كانوا يمحون، بطريقة منهجية، الوقفة في نهاية الأبيات؛ فأضحى مستحيلاً تمييز إيقاع الأبيات وسماع قافيتها. ربما كانوا يريدون أن يتصرفوا بطريقة تجعلهم منسجمين مع روح الشعر الحديث الذي أغفل منذ زمان البحور الشعرية والقافية. لكن الأبيات الشعرية الحرة لم تكن تريد، عندما نشأت، أن تنثُر الشعر! هي كانت تريد أن

تخلصه من قيود البحور الشعرية بغية الكشف عن موسيقى شعرية جديدة، أغْنَى وذات صبغة طبيعية. سأحتفظ في أذني، إلى الأبد، بالصوت المنشد لكبار الشعراء السرياليين (التشيكيين والفرنسيين على حد سواء) وهم يلقون أبياتهم! كان البيت الشعري، عندهم، مثل الأبيات التقليدية، يشكل وحدة موسيقية متواصلة، تنتهي بوقفة. وهذه الوقفة يجب أن تكون مسموعة في الشعر التقليدي كما في الأبيات الحرة، حتى وإن عارض ذلك المنطق الصرفي للوقفة. وبالذات في هذه الوقفة التي تكسر التركيب اللغوي، تكمن الرقة النغمية (الاستفزاز النغمي) للمعاظلة(*). اللحن المؤلم في سمفونيات ميلوز ينبني على ترابط المعاظلات. المعاظلة عند ميلوز هي وقفة موجزة مدهوشة أمام الكلمة التي ستأتي في بداية السطر الشعري الموالي:

وسيكون الدرب الضيق هناك، شديد الرطوبة
من صدى شلالات. وسأحدثك
عن مدينة الماء وعن حاخام بشاراش
وعن ليالي فلورنسا. وسيكون هناك أيضاً

4

أعدّ أندري جِيدْ، سنة 1949، لدار النشر غاليمار، أنطولوجيا للشعر الفرنسي. وكتب في المقدمة: «آخذني (فلان) بأنني لم أقدم شيئاً لميلوز [...] فهل يتعلق الأمر بنسيان؟ البتة. ذلك أنني لم

(*) المعاظلة هي عدم انتهاء المعنى مع قافية بيت واستمراره في البيت الذي يليه. (المترجم)

أعثر على شيء يبدو لي أنه يستحق أن يذكر. وأنا أكرر: اختياري لا يقوم على أساس تاريخي. الجودة هي المعيار الوحيد لاختياري». وقد كان في تبجُّج جِيدْ بعضُ حسن النية: ليس لميلوز مكان في تلك الأنطولوجيا لأن شعره ليس فرنسياً. وهو مع احتفاظه بجذوره البولونية - اللتوانية، كان قد التجأ إلى لغة الفرنسيين وكأنه يلجأ إلى دير. لنعتبر إذاً أن رفض جِيدْ هو طريقة نبيلة في حماية الوحدة السحيقة لأجنبي؛ لأجنبي.

العداوة والصداقة

ذات يوم، في مطلع السبعينيات، أثناء الاحتلال الروسي للبلد، ذهبنا، زوجتي وأنا، وقد طردنا معاً من عملنا، وساءت صحتنا، لعيادة طبيب كبير، بمستشفى بضاحية براغ، وهو عجوز يهودي، كنا نناديه بالحكيم؛ إنه البروفسور سماهيل، صديق كل المعارضين. التقينا عنده بـ(أ)، وهو صحافي مطارد، مثلنا، في كل مكان، وهو مريض مثلنا أيضاً، فاستغرقنا، أربعتنا، لحظات طويلة في الثرثرة، سعداء بجو التعاطف المتبادل.

أقلّنا (أ) في سيارته، عند العودة، وشرع يتحدث عن بوهوميل هرابال، وهو آنذاك أكبر كاتب تشيكي حي؛ نزواته بلا حدود ومعجب بالتجارب العامية (رواياته تعج بالأشخاص العاديين جداً)، كانت كتبه تقرأ بكثرة، وكان محبوباً (أعجب به كل أفراد موجة الشباب السينمائيين التشيكيين، واعتبروه قائدهم المهيب). لم يكن له أي اهتمام، البتة، بالسياسة. وهو أمر يعتبر غير بريء بالنسبة لنظام كان (كل شيء بالنسبة إليه مسيَّساً): كان يشكل عدمُ اهتمامه بالسياسة استهزاءً بالعالم الذي تعيث فيه الأيديولوجيات فساداً. لذلك وجد نفسه، لزمن طويل، غير ذي حظوة (ما دام كان غير قابل لأن يستعمل في الالتزامات الرسمية)، لكنهم، وبسبب عدم اهتمامه هذا

بالسياسة، تحديداً (لم يسبق له أبداً أن عارض النظام أيضاً) تركوه، أثناء الاحتلال الروسي، في سلام، فاستطاع، بهذه الطريقة أو تلك، نشر بعضٍ من كتبه.

كان (أ) يسبُّه بحماسة: كيف قبل أن تنشر كتبه، في الوقت الذي مُنع زملاؤه من النشر؟ كيف أمكنه أن يدعم النظام بفعله ذاك؟ فعل ذلك دون حتى أن تصدر عنه كلمة احتجاج واحدة؟ سلوكه كريه، وهو متعاون.

كان رد فعلي بالحماسة نفسها: إنه لعبث أن نتحدث عن تعاون، إن كانت روح كتب هربال بخيالها وسخريتها تقع على طرف نقيض مع الذهنية التي تحكمنا وتريد أن تكتم أنفاسنا بحصارها. إن العالم الذي يمكننا أن نقرأ فيه هرابال لَيَختَلف اختلافاً جذرياً عن العالم الذي لا يسمع فيه صوته. كتاب واحد لهرابال يقدم خدمة للناس ولحرية تفكيرهم، أكبر من الخدمة التي نقدمها لهم نحن بحركاتنا وباحتجاجاتنا! وسرعان ما تحوَّل النقاش داخل السيارة إلى خصام حاقد.

عندما أعدت التفكير لاحقاً في ما دار بيني وبين (أ)، مذهولاً مما ساده من حقد (صادق ومتبادل)، قلت لنفسي: كان تفاهمنا عند الطبيب عابراً وناتجاً عن ظروف تاريخية خاصة، جعلت منا مضطهدين؛ أما خلافنا، بالمقابل، فكان مركزياً ولا علاقة له بالظروف؛ كان خلافاً بين أولئك الذين يعتبرون المقاومة السياسية أسمى من الحياة الواقعية؛ أي أسمى من الفن ومن الفكر، وبين من يرون أن معنى السياسة هو أن تكون في خدمة الحياة الواقعية؛ أي

في خدمة الفن والفكر. ربما كان هذان الموقفان معاً شرعيين، لكن التوفيق بينهما مستحيل.

بما أنني كنت قد استطعت قضاء أسبوعين في باريس، خريف سنة 1968، فإنني قد حظيت بحديث طويل، مرتين أو ثلاثاً، مع أراغون بشقته بشارع فارينس. لا. أنا لم أقل له شيئاً ذا بال. أنا أنصت إليه. وبما أنني لا أهتم أبداً بتدوين يومياتي، فإن ذكرياتي عن لقاءاتي بأراغون تبقى عائمة، ولم أحتفظ من كلامه سوى بموضوعين كثيراً ما استعدتهما: حدثني كثيراً عن أندري بروتون الذي قد يكون تقرب إليه في نهاية حياته؛ ثم حدثني عن فن الرواية. حتى في تقديمه لروايتي المزحة (الذي كتبه قبل شهر من لقائنا) كان قد أطرى على فنّ الرواية، عامة: (الرواية أساسية بالنسبة للإنسان مثل الخبز)؛ وكان ألحَّ عليَّ، خلال زياراتي، بأن أدافع دائماً عن (هذا الفن) (هذا الفن «المُحَقَّر»، كما كتب في مقدمته؛ وقد استعملت هذه العبارة عنواناً لفصل من كتابي فن الرواية)

لقد احتفظت من لقاءاتنا بانطباع مفاده أن السبب الأشد عمقاً لقطيعته مع السرياليين لم يكن سياسياً (امتثاله للحزب الشيوعي) وإنما جمالياً (إخلاصه للرواية، الفن الذي «حَقَّرَه» السرياليون). ويبدو لي أنني كنت قد لمحت المأساة المزدوجة لحياته: شغفه بالفن الروائي (والذي يعدّ ربما المجال المركزي لعبقريته) وصداقته لبروتون (أنا اليوم أعرف: في زمن تقديم الحساب، يكون الجرح الأشد إيلاماً هو الناتج عن الصداقات المتصدعة؛ فلا شيء أغبى من التضحية بصداقة من أجل السياسة. وأنا فخور بأنني لم أقم بذلك أبداً. أنا قدرت ميتران بسبب استمراريته في إخلاصه لأصدقائه

القدامى، مما جعله هدفاً لهجومات عنيفة خلال المرحلة الأخيرة من حياته. إن ذلك الإخلاص هو ما شكل نبله).

بعد حوالى سبع سنوات من لقائي بأراغون، تعرفت على إيمي سيزير الذي كنت تعرفت على شعره مباشرة بعد الحرب، من خلال ترجمة تشيكية صدرت في مجلة طلائعية (المجلة نفسها التي عرفتني بميلوز). ثم تعرفت عليه بباريس بمشغل الرسام ويلفريدو لام. كان إيمي سيزير، الشاب الحيوي والجذاب، قد انهال عليّ بأسئلة كان أولها: (كونديرا، هل تعرفت على نيزفال؟ - بالطبع، لكن كيف تعرفت أنت عليه؟) لا، هو لم يتعرف عليه، لكن أندري بروتون كثيراً ما حدثه عنه. وحسب أفكاري المسبقة، فإن بروتون، بوصفه رجلاً متصلباً، لم يكن بإمكانه أن يقول إلا سوءاً عن فيتزلاف نيزفال الذي كان قد انفصل، قبل سنوات، عن مجموعة السرياليين التشيكيين، مفضلاً الامتثال (مثل أراغون تقريباً) لصوت الحزب. ومع ذلك، فقد أكد لي سيزير بأن بروتون كان قد حدّثه، سنة 1940، أثناء إقامته بالمارتنيك، عن نيزفال بحب. وقد بهرني كلامه، لأنني أتذكر أن نيزفال أيضاً كان يتحدث دائماً بحب عن بروتون.

إن ما صدمني أكثر من غيره في المحاكمات الستالينية هو الرضا البارد الذي كان يقبل به رجال الدولة الشيوعيون قتل أصدقائهم. ذلك أنهم كانوا جميعاً أصدقاء؛ أقصد أنهم كانوا قد تعرفوا بعضهم على بعض بحميمية، وعاشوا معاً لحظات قاسية من هجرة واضطهاد وصراع سياسي طويل. فكيف أمكنهم أن يضحّوا بصداقاتهم بتلك الطريقة القطعية الحزينة؟

لكن هل كانت تلك صداقة؟ توجد في تشيكوسلوفاكيا علاقة

إنسانية، يطلق عليها باللغة التيشكية كلمة (*soudruzstvi*) «*soudruh*: رفيق»، مما يعني «صداقة الرفاق»؛ أي التعاطف الذي يجمع بين الذين يخوضون الصراع السياسي نفسه. وعندما يختفي التفاني المشترك في خدمة القضية، ينتفي التعاطف أيضاً. لكن الصداقة التي تخضع لمنفعة أعلى من الصداقة، لا علاقة لها بالصداقة.

في زماننا كنا قد تعلمنا كيف نُخضِع الصداقة لِما كنا نسمّيه المعتقدات، مصحوبة بالفخر بالاستقامة الأخلاقية. يجب، بالفعل، أن يكون المرء متمتعاً بنضج كبير كي يفهم أن الرأي الذي يدافع عنه ليس سوى فرضيته المفضلة، وهو، بالضرورة، غير كامل، ومن المحتمل أن يكون مؤقتاً، وأن محدودي الأفق وحدهم يستطيعون اعتباره يقينياً وحقيقة. وعلى العكس من الإخلاص الصبياني لقناعة، فإن الإخلاص لصديق يعدّ فضيلة، ربما قد تكون الوحيدة والأخيرة.

أنا أنظر في صورة لروني شار إلى جانب هايدغر. اشتهر أحدهما بوصفه مقاوماً للاحتلال الألماني، في حين يُعاب على الآخر تعاطفه، في لحظات من حياته، مع النازية الناشئة. يعود تاريخ الصورة إلى سنوات ما بعد الحرب. نراهما من ظهريْهما؛ على رأسيهما قبعتان، أحدهما طويل والآخر قصير، ويمشيان في الطبيعة. أنا أحب هذه الصورة كثيراً.

مخلص لرابليه وللسرياليين الذين ينقبون في الأحلام

أنا أتصفح كتاب دانيلو كيش. كتاب تأملاته القديم. ويتولّد لدي الانطباع بأنني في خمارة بتروكاديرو، جالساً أمامه وهو يحدثني بصوته القوي والحاد كما لو كان يوبخني. كان دانيلو، من بين كل كتّاب جيله الكبار، فرنسيين وأجانب، الأكثرَ تستراً. ولم يكن للفاتنة المعنونة بـ(Actualités) أي حق في أن تسلِّط عليه أضواءها. كتب دانيلو: (أنا لست منشقاً). هو لم يكن حتى مهاجراً. كان يسافر بحرية بين بلغراد وباريس. هو لم يكن سوى (كاتب لقيط قادم من عالم أوروبا الوسطى المُبتلَع). ورغم أنه عالم مبتلع، فقد كان، خلال حياة دانيلو (توفي سنة 1989)، تكثيفاً للمأساة الأوروبية. يوغسلافيا: حرب طويلة دامية (ومظفَّرة) ضد النازية؛ المحرقة التي قتلت بالخصوص يهود أوروبا الوسطى (من بين القتلى أبوه)؛ والثورة الشيوعية، التي أُعقِبَت على الفور بالقطيعة المأساوية (والمظفَّرة بدورها) مع ستالين والستالينية. ورغم أنه قد تأثر بشدة بهذه المأساة التاريخية، فإنه لم يضحّ أبداً برواياته لصالح السياسة. وبذلك استطاع أن يذرك ما يعد أكثر تمزقاً: المصائر المنسية منذ ولادتها، والتراجيديات المحرومة من حبالها الصوتية. كان متفقاً مع

أفكار أورويل، لكن كيف أمكنه أن يحب (1984)، تلك الرواية التي نعثر فيها على ذلك الانشطار الذي اختزل الحياة الإنسانية إلى بعد وحيد هو البعد السياسي، تماماً كما كان يقوم بذلك كل ماويِّي العالم؟ ولمقاومة تسطيح العالم هذا، التجأ إلى رابليه وإلى مزحه وإلى السرياليين الذين كانوا (ينقبون في اللاوعي وفي الأحلام). أنا أتصفح كتابه القديم وأستمع إلى صوته القوي والحاد: (للأسف، هذا النبر العالي للأدب الفرنسي، والذي ابتدأ مع فيلون، اختفى). وبمجرد أن فهم ذلك، أصبح أكثر إخلاصاً لرابليه وللسرياليين الذين (ينقبون في الأحلام) وليوغسلافيا التي كانت قد شرعت تتقدم سلفاً، معصوبة العينين، نحو الاختفاء.

حول الربيعين الكبيرين
وحول آل سكفوريسكي

1

عندما استطعت أن أقضي بباريس بضعة أيام، سنة 1968، مصدوماً من مأساة اجتياح روسيا لتشيكوسلوفاكيا، كان جوزيف وزدينا سكفوريسكي موجودَيْن بباريس أيضاً. أنا أتذكر صورة الرجل الشاب الذي توجه إلينا بالحديث، بعدوانية: (ما الذي تريدونه أنتم أيها التشيكوسلوفاكيون؟ ألا تكونون قد مللتم سلفاً الشيوعية؟)

وخلال تلك الأيام نفسها، تحادثنا طويلاً مع حلقة من الأصدقاء الفرنسيين الذين كانوا يرون، من جهتهم، أن الربيعين، الباريسي والتشيكي، حدثان تجمع بينهما قرابة، ما داما صادرين عن الفكر الثوري نفسه. كان ذلك كلاماً جميلاً، لكن سوء التفاهم لا ينتفي:

كان شهر ماي لسنة 68 بباريس انفجاراً غير منتظر. أما ربيع براغ فكان إنهاءً لمسار طويل متجذر في صدمة الرعب الستالينية، للسنوات الأولى لما بعد 1948.

كان ربيع باريس، الذي بدأ بمحاولة الشبان أولاً، مطبوعاً بغنائية ثورية، أما ربيع براغ فكان مستوحاً من شكوكية الكبار، ما بعد الثورة.

كان ربيع باريس جدالاً فكهاً حول الثقافة الأوروبية التي اعتُبرت مُضْجِرة ورسمية ومتحجرة. أما ربيع براغ فكان عرضاً لتلك الثقافة نفسها، التي ظلت تختنق لمدة طويلة تحت غباء الأيديولوجية، ودفاعاً، في الآن نفسه، عن المسيحية وعن عدم التدين، وطبعاً عن الفن الحديث (أقول الفن الحديث وليس فن ما بعد الحداثة).

2

تُعَلَّمُ بداية الطريق نحو ربيع براغ، في ذاكرتي، بالرواية الأولى لسكفوريسكي (*Les Laches* - الجبناء)، المنشورة سنة 1956، والتي استُقبلت بحقد رسمي كاسح. تتحدث هذه الرواية، التي كانت تمثل نقطة انطلاق أدبية كبرى، عن نقطة انطلاق تاريخية كبرى: خلال أسبوع من شهر ماي من سنة 1945، بعد ست سنوات من الاحتلال الألماني، تنبعث الجمهورية التشيكية من جديد. لكن لماذا كل ذلك الحقد؟ هل هاجمت الرواية بعنف الشيوعية؟ أبداً. يحكي سكفوريسكي قصة رجل في العشرين من عمره، يحب الجاز بجنون (مثل سكفوريسكي)، يبتلعه إعصارُ أيامٍ من حربٍ مشرفة على نهايتها، يستسلم خلالها الجيش الألماني وتَختبئ المقاومة التشيكية، عديمة المهارة، ويأتي الروس. ليس فيها أية نزعة معادية للشيوعية، لكن فيها موقفاً لاسياسياً عميقاً؛ موقفاً حراً وخفيفاً وغير مؤدلج بشكل غير مؤدب.

وفيها أيضاً سخرية، ليست في محلها، سخرية غير مناسبة، وهو ما جعلني أفكر في أن الناس لا يضحكون بالطريقة نفسها في العالم أجمع. كيف يمكننا منازعة برتولت بريخت في سخريته؟ لكن

اقتباسه المسرحي لـ الجندي شيفيك الشهم يعطي الدليل على أنه لم يفهم أبداً شيئاً من سخرية هاسيك. سخرية سكفوريسكي (مثل سخرية هاسيك أو هرابال) هي سخريةُ من هم بعيدون عن السلطة، من لا يدعون السلطة ويعتبرون التاريخ بمثابة مشعوذة عجوز عمياء تضحكهم أحكامها الأخلاقية. وأنا أجد دالاً أن تكون قد بدأت، بالتحديد، في هذه الروح غير الجادة والمعارضة للأخلاق وللأيديولوجية، والتي بدأت مع مطلع الستينيات - عَشْرِيَّةٌ كبرى للثقافة التشيكية (هي، على أي حال، الوحيدة التي يمكننا أن ننعتها بالكبرى).

3

آه على سنوات الستينيات العزيزة: كنت أحب أن أقول آنذاك، بصلف: النظام السياسي النموذجي هو دكتاتورية تتحلل؛ الجهاز القمعي يشتغل بطريقة أكثر فأكثر خوَراً، لكنه موجود دائماً ليحفِّز الروح النقدية والساخرة. وفي صيف سنة 1967، اغتاظ أرباب الدولة من المؤتمر الجسور لاتحاد الكتّاب، مقدِّرين بأنه قد ذهب بعيداً في وقاحته، فحاولوا أن يصبحوا أكثر صلابة في سياستهم. لكن عدوى الفكر النقدي كانت قد بلغت من انتشارها حد أن قررت لجنة مركزية، سنة 1968، تعيين مجهول على رأسها، وهو ألكسندر دوبتشيك. كان ربيع براغ قد بدأ: رفض البلد، جَذْلاَناً، أسلوب الحياة الذي فرضه الروس؛ فتحت حدود الدولة كلها، فأصبحت المنظمات الاجتماعية (نقابات واتحادات وجمعيات)، الموجهة في الأصل إلى نقل إرادة الحزب إلى الشعب، أدواتٍ لم تكن منتظرة

لدَمَقرطة غير منتظرة. فولد نظام (من دون أي برنامج مسبق، وبالصدفة تقريباً) لا سابق له فعلاً: اقتصاد مؤمم مئة بالمئة وزراعة تسيّرها تعاونيات، لا وجود لأشخاص شديدي الثراء ولا لأشخاص شديدي الفقر، والمدارس والمستشفيات مجانية، لكن أيضاً: نهاية سلطة البوليس السري ونهاية الاضطهاد السياسي، وحرية الكتابة من دون أية رقابة وتفتح الأدب والفن والفكر والمجلات. أنا أجهل ما كانت الأبعاد المستقبلية لهذا النظام؛ وهي أبعاد لا قيمة لها في الوضعية الجيوسياسية لتلك المرحلة؛ لكن في وضعية جيوسياسية أخرى، من يدري؟ . . . وفي جميع الأحوال، فإن تلك الثانية التي وُجِدَ خلالها هذا النظام، كانت ثانية رائعة.

يحكي سكفوريسكي في معجزة في بوهيميا، (التي انتهى من كتابتها سنة 1970) عن المرحلة الممتدة من 1948 إلى 1968. ما يدهش في روايته أنه لا يشمل بنظرته الشكوكية فقط ترهة النظام، وإنما أيضاً الاحتجاجات وحركاتها المزهوة بنفسها، والتي استقرت على مشهد ربيع براغ. لهذا السبب بالذات، وبعد كارثة الاجتياح، لم تُمنع هذه الرواية، مثل كل مؤلفات سكفوريسكي، في تشيكوسلوفاكيا وحسب، وإنما مجّها المعارضون أيضاً، غير مستحملين، وقد عاداهم مكروب النزعة الأخلاقية، حرية نظرة سكفوريسكي غير الملائمة وحرية سخريته غير المناسبة أيضاً.

4

عندما تحدثنا، آل سكفوريسكي وأنا، سنة 1968، مع أصدقاء فرنسيين حول ربيعيْنا، كنا جميعاً مهمومين: كنت أنا أفكر في عودتي

الصعبة إلى براغ، وكانوا هم يفكرون في هجرتهم الصعبة إلى تورونتو. وقد سهل لهم شغف جوزيف بالأدب الأمريكي وبموسيقى الجاز، الاختيار. (كما لو أن كل واحد منا، ومنذ شبابنا الأول، كان يحمل في ذاته مكان منفاه المحتمل: فرنسا بالنسبة إليّ، وأمريكا الشمالية بالنسبة إليهم. . .) لكن، ورغم أن آل سكفوريسكي كانوا يعتبرون أنفسهم مواطنين كونيين، فإنهم كانوا مواطنين تشيكيين. آه، أنا أعرف اليوم؛ في زمن رقصات البال التي كان يقوم بها أحاديو النظرة الأوربيون، كان يجب أن نقول (بسقسقة) «وطني» عوض «مواطن». لكن اعذرونا، كيف كان بإمكاننا، في تلك الأزمنة المنكوبة، أن لا نكون مواطنين؟ سكن آل سكفوريسكي، بتورونتو، منزلاً صغيراً خصصوا حجرة صغيرة منه كي يطبعوا فيها كتب الكتّاب التشيكيين الممنوعين في بلدهم. لا شيء كان آنئذ أهم من ذلك. الأمة التشيكية لم تولد (ولدت مرات متعددة) بفضل فتوحات عسكرية، وإنما دائماً بفضل أدبها. أنا لا أتحدث هنا عن الأدب بوصفه سلاحاً سياسياً. أتحدث عن الأدب بوصفه أدباً. ومن جهة أخرى، فإن آل سكفوريسكي لم تدعمهم أية منظمة سياسية؛ فهم لم يكن بإمكانهم، بوصفهم ناشرين، أن يعتمدوا إلا على قدراتهم الشخصية وعلى تضحياتهم. لا يمكنني أن أنسى ذلك أبداً؛ كنت أقطن باريس وكان قلب بلادي، بالنسبة إليّ، يوجد في تورنتو. وعندما انتهى الاحتلال الروسي، لم يعد ثمة من داعٍ لنشر الكتب التشيكية بالخارج. منذئذ شرع جوزيف وزدينا يزوران براغ من وقت لآخر، لكنهما كانا يعودان دائماً للعيش في وطنهما؛ في وطن منفاهما القديم.

من الأسفل، ستستنشق وروداً

(آخر مرة عند أرنست برلور)

كنا نشرب، كالعادة، روماً أبيض مع سكَّر داكن، وكانت اللوحات موضوعة أرضاً؛ لوحات كثيرة رسمت خلال السنوات الأخيرة. لكنني ركزت، يومئذ، على بعض اللوحات التي رسمت حديثاً، والمستندة إلى الجدار؛ كنت أراها لأول مرة فميزتها عن سابقاتها باللون الأبيض الذي يجتاحها. سألت: «هل الموت موجود دائماً في كل مكان؟»

- نعم، أجابني.

في المراحل السابقة، كانت الأجساد العارية، مقطوعة الرؤوس، تحلق، بينما تبكي كلاب صغيرة، في الأسفل، محفوفة بليل لا نهاية له. كنت اعتقدت أن تلك اللوحات الليلية قد استوحيت من ماضي العبيد الذين كان الليل يشكل بالنسبة لهم لحظة الحرية الوحيدة. «هل انتهى الليل بأن غادر لوحاتك البيضاء؟»

- لا. الليل موجود دائماً. أجابني.

حينئذ فهمت: إنما قلب الليلُ معطفه. إنه ليل مُنَارٌ إلى الأبد بالحياة الآخرة.

فسّر لي: تكون اللوحة، خلال مرحلة العمل الأولى، ملونة

بألوان عدة، وشيئاً فشيئاً تبدأ الألوان البيضاء، مثل ستارة من أشرطة دقيقة، ومثل مطر، في اجتياح الألوان. كنت قلت: (تزور الملائكة مشغَلَك ليلاً وتتبول على لوحاتك بولاً أبيض).

ها هي ذي اللوحة التي كنت أنظر فيها وأعيد: إلى اليسار باب مفتوح، وفي الوسط جسد في وضعية أفقية يطفو وكأنه يخرج من منزل. وفي الأسفل، يميناً، قبعة موضوعة. ففهمت: لا يتعلق الأمر بباب منزل وإنما بمدخل قبر مشابه لما نراه في المقابر المارتنيكية: أقفاص من بلاط أبيض.

كنت أنظر إلى القبعة في الأسفل، وهي تبدو مدهشة على حافة القبر. هل يتعلق الأمر بحضور شيء في غير محله، على الطريقة السريالية؟ كنت بالأمس عند هوبيرت، وهو صديق مارتنيكي آخر. أراني قبعة، هي القبعة العظيمة الجميلة لأبيه الذي توفي منذ زمن طويل:

«القبعة هي الذكرى التي يرثها الابن البكر عن أبيه في بلادنا»، فسَّر لي.

والورود. إنها تطفو حول الجسد المحلق أو تنبت عليه. وفجأة انبثقت من ذهني الأبيات التي كنت قد أُعجبت بها عندما كنت ما أزال شاباً يافعاً، وهي أبيات تشيكية لفرانتسيك هلاس.

من الأسفل، ستستنشق وروداً
عندما ستكون تحيا موتك
وفي الليل ستُلْقي
بحبك، بدِرْعِك.

وشرعت أرى بلدي الأم، بلد الكنائس الباروكية والمقابر الباروكية والتماثيل الباروكية، المسكون بالموت والمسكون بالأجساد المنصرِفة، والتي ما عادت تنتمي للأحياء، لكنها لا تكف، رغم كونها متحللة، عن أن تكون أجساداً، وإذن مواضيع للحب وللحنان وللرغبة. وشرعت أرى أمامي أفريقيا الزمن القديم وبوهيميا الزمن القديم، قرية صغيرة للزنوج والفضاء اللامتناهي لباسكال، السريالية والأسلوب الباروكي، هلاس وسيزير، والملائكة التي كانت تتبول، وبيتي ومكاني الآخر.

VII

حبي الأول

السباق العظيم لذي ساق واحدة

إن سئلت عن أي شيء من بلدي الأم انطبع بشكل دائم في جيناتي الجمالية، لن أتردد بأن أجيب: موسيقى جناسيك. وقد لعبت مصادفاتٌ سِيريةٌ في ذلك دوراً: عاش جناسيك حياته كلها في (برنو)، مثل أبي الذي كان يشكل فيها، وهو عازف بيانو شاب، جزءاً من حلقة مبتهجة (ومعزولة) من المهتمين بموسيقاه والمدافعين عنها. أتيت أنا إلى هذه الدنيا سنة من بعد انصراف جناسيك منها، وكنت أستمع، منذ طفولتي الأولى، كل يوم، إلى موسيقاه يعزفها على البيانو أبي أو تلامذته؛ وسنة 1979، أثناء جنازة والدي، رفضت، خلال ذلك الزمن الأسود من الاحتلال، أن يلقى أي خطاب؛ وحدهم أربعة موسيقيين عزفوا، في مكان إحراق الجثة، الرباعي الثاني لجناسيك على الآلات الوترية.

بعد ذلك بأربع سنوات هاجرت إلى فرنسا، وبما أنني كنت مهموماً بمصير بلدي، فقد تحدثت عن مؤلفه الموسيقي الكبير، مرات متعددة، ومطولاً، في الإذاعة. وبفرح قبلت، بعد ذلك، أن أكتب، لمجلة موسيقية، نقداً لأسطوانات موسيقى جناسيك، التي سجلت في تلك السنوات (بداية التسعينيات). بفرح، نعم، لكنه فرح أفسده المستوى الضعيف للأداء (والداعي، في غالبيته،

للشفقة). من بين كل تلك الأسطوانات، أعجبتني اثنتان: قطع البيانو التي يعزفها ألان بلانيس، والرباعيات التي أداها الرباعي بيرج من فيينا. وكي أحتفي بهذا الرباعي (وحتى أقيم جدلاً، بذلك، مع الآخرين) أردت أن أقدم تعريفاً لأسلوب جناسيك: (تجاور مزحوم، بشكل مدوخ، لتيمات شديدة التنافر، تتعاقب بسرعة، من دون انتقال، وتُصْدي، غالباً، في وقت واحد؛ توتر بين العنف والرقة على فضاء مقلص إلى أدنى حد. وأكثر من ذلك: توتر بين الجمال والقبح، لأن جناسيك يعدّ، ربما، من بين المؤلفين الموسيقيين القلائل الذين عرفوا كيف يدرجون في موسيقاهم القضيةَ التي كان يعرفها الرسامون العظام: القبح بوصفه موضوعاً لعمل فني. «مثلاً، في الرباعيات، المقاطع المعزوفة على طريقة *Sul ponticello* والتي تصر وتحوِّل الصوتَ الموسيقي إلى ضجيج»). لكن، وحتى تلك الأسطوانة التي أعجبتني، كانت مصحوبة بنص يقدم جناسيك انطلاقاً من نظرة وطنية غبية، جاعلاً منه (مريداً روحياً سميتانا) «وهو نقيض ذلك!» ومختزلاً ما يُعَبِّر عنه إلى شاعرية رومانسية لمرحلة انقضت.

أن لا تكون لعزفٍ مختلفٍ للمقطوعة الموسيقيةِ عينها، الجودةُ نفسها، هو أمر عادي. لكن، في حال جناسيك، لم يكن الأمر يتعلق بأداء وإنما بصَمَم أمام جماليته! بعدم فهم لأصالته! وأنا أجد عدمَ الفهم هذا، فاضحاً ودالاً، لأنه يعري لعنةً كانت قد جثمت على مصير موسيقاه. وهذا هو السبب في كتابة هذا النص المعنون بـ(السباق العظيم لذي ساقٍ واحدة):

عاش جناسيك - الذي ولد سنة 1854 في وسط فقير، لِمعلِّم قرية (قرية صغيرة) - منذ سنّ الحادية عشرة حتى وفاته، ببرنو،

المدينة الصغيرة، الواقعة على هامش الحياة الثقافية التشيكية التي كان مركزُها هو مدينة براغ (والتي كانت هي بدورها تعتبر مدينة صغيرة في هرمية الإمبراطورية النمساوية المجرية)؛ كان تطوره الفني، في ظل هذه الشروط، على ما يبدو، بطيئاً: ألّف في الموسيقى وهو بعد حديث السن، لكنه لم يكتشف أسلوبه الشخصي إلا عندما أدرك الخامسة والأربعين، وهو يؤلف جينوفا، الأوبرا التي انتهى من تأليفها سنة 1902، والتي قدم عرضها الأول بقاعة مسرح متواضعة ببرنو سنة 1904؛ كان في الخمسين وشعره أبيض بالكامل. كان عليه أن ينتظر، لا يقدِّرُه أحد دائماً، ويكاد يكون غير معروف، إلى غاية سنة 1916، انتظر بعد أربع عشرة سنة من الرفض، كي تُقدّم جينوفا في براغ مصحوبة بنجاح غير منتظر استطاع من خلاله، وهو ما فاجأ الجميع، أن يصبح معروفاً خارج حدود وطنه. انطلق سباق حياته عندما كان في الثانية والستين، بشكل مدوِّخ؛ كان ما يزال أمامه من العمر اثنتا عشرة سنة، وشرع يكتب، وكأنه يحيا في حمى لا تنتهي، الأهمَّ من أعماله؛ ويُستدْعى لكل المهرجانات التي تنظمها الشركة الوطنية للموسيقى المعاصرة، فظهر إلى جانب بارتوك وشونبرغ وسترافنسكي، وكأنه أخٌ لهم (أخ أسَنُّ منهم بكثير، لكنه، مع ذلك، أخوهم).

من هو جناسيك، إذاً؟ هل هو بدوي مأخوذ، بسذاجةٍ، بالفلكلور، كما قدمه، بعناد، الباحثون الموسيقيون المتغطرسون ببراغ؟ أم أنه أحد أعلام الموسيقى الحديثة؟ وفي هذه الحال، أي موسيقى حديثة؟ فهو لم يكن ينتمي لأي من التيارات المعروفة، ولا مجموعة أو مدرسة! كان مختلفاً ووحيداً.

أصبح فلاديمير هلفرت، سنة 1919، أستاذاً بجامعة برنو، وبما أنه كان معجباً بجناسيك، فقد شرع على الفور في كتابة مونوغرافية ضخمة عنه، خطط لأن تكون في أربعة أجزاء. توفي جناسيك سنة 1928، وبعد ذلك بعشر سنوات، وبعد أبحاث طويلة، أنهى هلفرت المجلد الأول. كان ذلك سنة 1938 (ميونيخ والاحتلال الألماني والحرب). وبعد أن احتُجز هلفرت في معتقل، توفي خلال الأيام الأولى لما بعد الحرب. لم يبق من مونوغرافيته سوى جزء واحد، لا يصل جناسيك في نهايته إلا إلى الخامسة والثلاثين من عمره، وهو لا يملك بعد أي مؤلَّفٍ ذي قيمة.

مفارقة. نشر ماكس برود سنة 1924، حول جناسيك (بألمانيا) مونوغرافية صغيرة متحمسة (وهو أول كتاب يكتب عن جناسيك). هاجمه هلفرت على الفور: يفتقد برود للجدية العلمية! والدليل أن ثمة تآليف موسيقية كتبها في شبابه، لا يعرف برود حتى بوجودها، فدافع جناسيك عن برود: ما الفائدة من الوقوف على ما ليست له أية قيمة؟ لماذا الحكم على مؤلِّفٍ موسيقي انطلاقاً مما لا يقدِّرُه ومما وصل به الأمر حدَّ أن أحرق منه الجزء الأكبر؟

ها هي ذي الأزمة النموذجية. كيف يمكن إدراك أسلوب جديد وجمالية جديدة؟ هل بالعودة إلى الخلف، نحو شباب الفنان؛ نحو مضاجعته الأولى ونحو حفاظاته عندما كان صبياً، كما يحب المؤرخون أن يفعلوا، أم بالانكباب على العمل في ذاته، وعلى بنيته التي تحلل وتفكك وتقارن وتواجه بغيرها؟

أنا أفكر في النسخة الأولى من هيرناني الشهيرة؛ كان هوغو في الثامنة والعشرين من عمره، وكان أصدقاؤه أصغر منه، لكنهم كانوا

كلهم معجبين، ليس بالمسرحية فقط وإنما على الخصوص بجماليتها الجديدة التي يعرفونها ويدافعون عنها ويقاتلون من أجلها. وأفكر في شونبرغ؛ فرغم أن جمهوراً عريضاً كان يقاطعه، فإنه كان محفوفاً بموسيقيين شباب، بتلامذته ومقدِّري فنه الذين كان يوجد بينهم أدورنو الذي كتب عنه كتاباً شهيراً يعدّ تفسيراً وافياً لموسيقاه. وأفكر في السرياليين الذين استعجلوا إِرْفَاقَ فنهم ببيان نظري رغبة في تفادي أي تفسير خاطئ. بمعنى آخر: كل التيارات الحديثة صارعت دائماً، في الآن نفسه، من أجل فنها ومن أجل برنامجها الأستطيقي.

لم يكن حول جناسيك، في إقليمه، أيةُ مجموعة من الأصدقاء. لم يكن ثمة أي أدورنو، ولا عُشُر أدورنو، بل ولا حتى جزء من المئة منه، كي يفسّر مَكْمَنَ الجدة في موسيقى جناسيك، فاضطرت هذه الموسيقى، بتلك الطريقة، أن تتقدم وحيدة، من دون أي دعم نظري، مثل عدّاء ذي ساق واحدة. كانت ببرنو، خلال العَشْريَّة الأخيرة من حياة جناسيك، حلقةٌ من الشباب الموسيقيين الذين يعشقونه ويفهمونه، لكن صوتهم كان يُسمع بالكاد. عرضت دار الأوبرا الوطنية ببراغ (تلك التي رفضت جينوفا لأربع عشرة سنة)، قبل أشهر من وفاة جناسيك، ووزيك لألبان بيرج؛ فقام جمهور براغ، وقد أفقدته أعصابَه هذه الموسيقى المبالِغة في حداثتها، بالصفير على العرض، إلى درجة أن إدارة المسرح قامت، طوعاً وبسرعة، بسحب ووزيك من البرنامج. في تلك الأثناء هبّ جناسيك العجوز ليدافع عن بيرج، في العلن وبعنف، كما لو أنه كان يريد، ما دام ما يزال في الوقت مُتَّسَع، أن يعرِّف الناس بمن ينتسب إليهم، بمن هم أقاربه؛ أقاربه الذين فاته أن يكون إلى جانبهم طول حياته.

واليوم، وبعد ثمانين سنة من وفاته، أفتح معجم لاروس وأقرأ عنه: (. . . قام بعملية جمع ممنهجة للأغاني الشعبية، غذّى نُسْغُهَا كلَّ أعماله وكل فكره السياسي) «حاولوا أن تتصوروا الغبي غير المحتمل الذي ترسمه هذه الصورة!». . . أعمال جناسيك (وطنية وإثنية بشكل عميق للغاية) «وإذاً، فهي خارج السياق العالمي وسياق الموسيقى الحديثة!». . . وأعماله الأوبرالية (مطبوعة بالأيديولوجية الاجتماعية) «لا معنى البتة لهذا الكلام. . .»؛ وتوصف أشكاله بأنها (تقليدية) ويتم طمس لا-امتثاليته؛ وتتم الإشارة، من بين أعماله، إلى ساركا «وهو عمل غير ناضج ومنسي تماماً»، بينما لا تتم الإشارة ولو بكلمة واحدة إلى من منزل الموتى، التي تعدّ أحد الأعمال الأوبرالية الكبرى خلال القرن برمّته.

كيف يمكننا إذاً أن نندهش من أن عازفي البيان وقائدي الفرق الموسيقية الكبرى، المضلَّلين بهذه التوجيهات، طوال عقود بأكملها، قد تاهوا في بحثهم عن أسلوبه؟ غير أنني أعرب عن تقديري الكبير لأولئك الذين فهموه بيقينية فورية: شارل ماكيراس وألان بلانيس ورباعي بيرج. . . لقد حضرت بباريس، سنة 2003، بعد وفاته بخمس وسبعين سنة، عرضاً موسيقياً ضخماً قدم على مرحلتين أمام جمهور متحمس: قاد بيير بوليز ,Capricio Sinfonietta و Messe glagolitique. لم يسبق لي أبداً أن استمعت إلى جناسيك بذلك القدر من الطابع الجناسيكي: بوضوحه الفاضح وبتعبيريته المضادة للرومانسية وبحداثته العنيفة. كنت قلت لنفسي آنذاك: ربما، وبعد سباق دام قرناً كاملاً، قد يكون جناسيك، بساق واحدة، آخذاً في النهاية، في الالتحاق، لآخر مرة، بكوكبة أقاربه.

الأوبرا الأكثر إثارة للحنين

1

توجد من بين أعمال جناسيك خمسةٌ أعمال شهيرة؛ منها ثلاثة كتيبات (جينوفا - 1902، و كاتيا كبانوفا - 1929، و القضية ماكربلوس 1924) تعتبر أعمالاً مسرحية موظبة ومختصرة. أما عملاه الآخران (الثعلبة الماكرة - 1923 و من منزل الموتى - 1927) فمختلفان: كُتب الأول عن رواية مسلسلة لكاتب تشيكي معاصر آخر (عمل جذاب، لكن بلا طموحات فنية)، واستوحي الآخر من ذكريات سجن دوستويفسكي. في هذين العملين، لا يكفي التوظيب أو الاختصار؛ بل يجب أن يُبدَع عملان مسرحيان مستقلان وأن يكونا قائمين على تصميم جديد. وهي مهمة لم يستطع جناسيك إسنادها إلى أي كان، فأنجزها بنفسه.

هي مهمة معقدة لأن هذين النموذجين الأدبيين لا يقومان على تركيبٍ ولا على توتر درامي؛ الثعلبة الماكرة، هي متتالية بسيطة من اللوحات حول قصيدة غنائية قروية، ومن منزل الموتى، هي روبرتاج عن حياة السجناء. لكن ما يستحق أن يسجل هو أن جناسيك لم يكتف بأن لم يقم بأي شيء، في تدويناته، كي يخفي هذا النقص في الحبكة وفي التشويق، وإنما ألح عليه؛ فحوَّل هذه النقيصة إلى أداة.

الخطر الملازم لفن الأوبرا، هو أن الموسيقى يمكنها أن تصبح فيه، بسهولة، مجرد إيضاح بسيط، إلى درجة أن المتفرج، وهو مركِّز على تطور الحدث، قد يكف عن أن يكون مستمعاً. من وجهة النظر هذه، يبدو تخلّي جناسيك عن الحبكة وعن الحدث الدرامي، كأنه استراتيجية سامقة لموسيقي كبير يريد أن يقلب (علاقات القوى) داخل العمل الأوبرالي ويجعل الموسيقى، بشكل جذري، في المقام الأول.

حَجْبُ الحبكة هذا هو، بالتحديد، ما سمح لجناسيك بأن يعثر، في هذين العملين أكثر من الثلاثة الباقية، على خصوصية النص الأوبرالي، وهو ما يمكن توضيحه بدليل عكسي: إن تم عرضهما من دون موسيقى، بدوا بالأحرى بلا قيمة؛ سيكونان بلا قيمة لأن جناسيك، منذ أن وضع التصور، احتفظ للموسيقى بالدور المهيمن؛ الموسيقى هي التي تحكي وهي التي تكشف نفسية الشخصيات وتبهر وتذهل وتفكر وتسحر، بل هي التي تنظم المجموع وتحدد هيكل العمل (الذي تم الاشتغال عليه، على أي حال، بدقة وبشكل مرهف).

2

قد تجعلنا الحيوانات المُجَسدة نعتقد بأن الثعلبة الماكرة أسطورةٌ أو خرافة أو نص مجازي. إنِ ارتُكب هذا الخطأ حُجِبَت أصالة هذا العمل، المتمثلة في تجذّره في نثر الحياة البشرية، وفي جريانها اليومي المعتاد. الديكور: منزل غابوي ونُزْل والغابة؛ الشخوص: حارس غابة وصديقان ومعلم القرية وقس، ثم صاحب النزل وزوجته

وصياد خارج على القانون وحيوانات. إن تشخيص هذه الحيوانات لم ينزعها البتة من نثر اليومي: يقبض حارس الغابة على الثعلبة ويحبسها في الساحة، ثم تفرّ وتعيش في الغابة وتلد صغاراً ثم تنتهي، وقد أطلق النار عليها الصياد الخارج على القانون، لباساً من فرو يهديه قاتلها إلى خطيبته. وحدها ابتسامةُ مرحٍ لعِبي تنضاف، في مشاهد الحيوانات، إلى ابتذالية الحياة كما هي: ثورة الدجاج المطالب بحقوق اجتماعية والثرثرة الأخلاقية لطيور حسودة، الخ.

يرتبط العالم الحيواني بعالم الناس بالموضوعة نفسها: موضوعة الزمن المنصرم والشيخوخة التي تقود كلُّ الطرق إليها. الشيخوخة: يتحدث عنها مايكل أنجلو بوصفه رساماً: بمراكمة تفاصيل ملموسة ومرعبة عن التفسخ الجسدي؛ أما جناسيك، من جهته، فيتحدث عنها بوصفه موسيقياً: (الجوهر الموسيقي) للشيخوخة «جوهر موسيقِيٌّ يعني: تقدر الموسيقى على التعبير عنه؛ وهي وحدها قادرة على ذلك»، إنه حنين بلا ضفاف للزمن الذي انصرم.

3

الحنين، إنه لا يحدد فقط أجواء جينوفا، وإنما يحدد أيضاً بناءَها المشيد على توازي زمنين يتواجهان باستمرار: زمن البشر الذين يشيخون ببطء وزمن الحيوانات التي تمشي حيواتها بخطوات متسارعة؛ يلمح العجوزُ حارسُ الغابة في مرآة الزمن المسرع للثعلبة، الهروبَ الحنيني لحياته الشخصية.

يمر، خلال المشهد الأول من الأوبرا، متعباً، من الغابة، فيقول بصعوبة (أشعر أنني منهك، كما يكون المرء منهكاً بعد ليلة
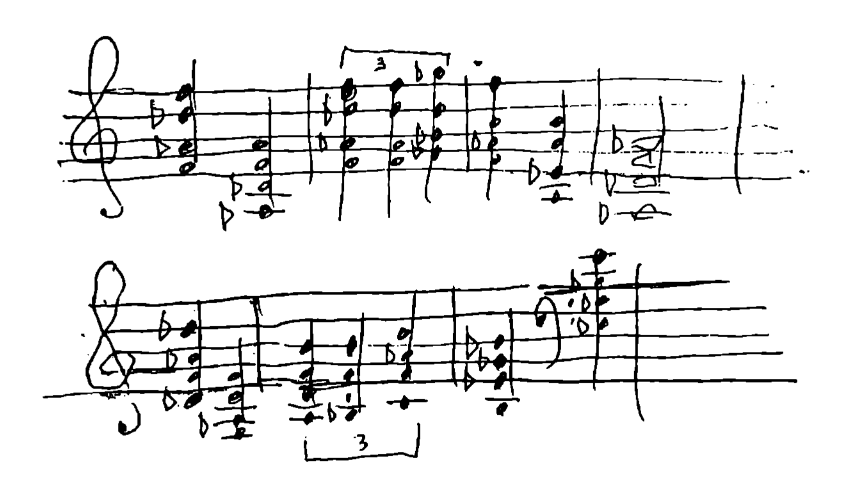
زفافه)، ثم يجلس وينام. وفي المشهد الأخير، يتذكر أيضاً ليلة عرسه فيجلس ثانية تحت شجرة. وبفضل هذا التأطير البشري يُحاط زفاف الثعلبة - المُحتَفى به بابتهاج وسط الأوبرا - بالنور المخفف للوداعات.

يبتدئ المقطع الأخير من الأوبرا بمشهد يبدو غير ذي دلالة، لكنه يجعل قلبي دائماً ينقبض. يوجد حارس الغابة والمعلم وحيدين بالنزل. ما عاد الصديق الثالث، القس، معهم لأنه قد نُقِل إلى قرية أخرى. وزوجة صاحب النزل مشغولة جداً ولا رغبة لها في الكلام. المعلم بدوره صامت: المرأة التي أحبها تحتفل هذا اليوم بزواجها. كانت نتيجة كل ذلك حديثاً فقيراً للغاية: أين صاحب النزل؟ بالمدينة؛ وكيف حال القس؟ من يدري؛ وكلب حارس الغابة، لماذا هو غير موجود؟ ما عاد يحب المشي، قائمتاه تؤلمانه، أصبح عجوزاً؛ مثلنا، يضيف حارس الغابة. أنا لا أعرف أي حوار من أية أوبرا بهذا الابتذال؛ ولا أعرف أي مشهد يكون فيه الحزن حاداً وحقيقياً إلى هذه الدرجة.

4

يجد المعلم نفسه، بعد أن أفرط في الشراب، وحيداً في الحقول، فيرى عباد شمس. وبما أنه يحب امرأة حد الجنون، فقد ظن أن العباد هو تلك المرأة. جثا على ركبتيه وصرّح لعباد الشمس بهيامه. (سأذهب معك إلى أي مكان من الدنيا. وسأحضنك بقوة). لا يتعلق الأمر سوى بسبعة أوزان، لكنها ذات كثافةِ حزنٍ عالية. وأنا أسرد هذه الأوزان مع إيقاعاتها كي أظهر أنْ ليس ثمة نوتة واحدة

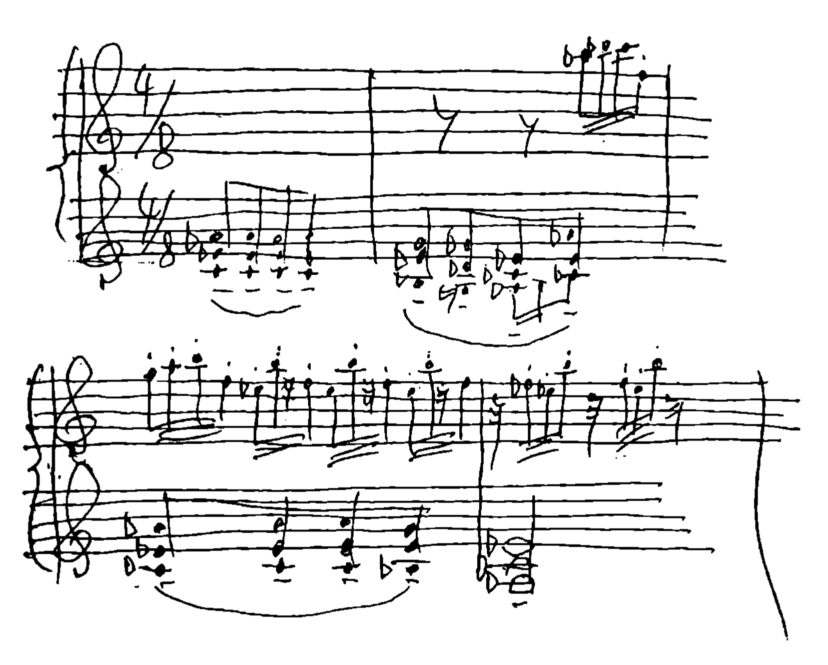
تجعلنا، بتنافر أصواتها غير المنتظر (كما هو الشأن عند سترافنسكي)، نفهم الطابع الفظ لهذا التصريح:



ها هي ذي عبقرة جناسيك العجوز: هو يعلم أن الطابع المثير للضحك في مشاعرنا لا ينزع عنها شيئاً من أصالتها. كلما كان هوى المعلم عميقاً وجاداً، كان أكثر إثارة للسخرية وأشد حزناً. (بالمناسبة، لنتصور هذا المشهد من دون موسيقى: لن يكون إلا ساخراً. ساخراً بشكل سطحي، ووحدها الموسيقى تسمح بأن نلمح الحزن الخبيء).

لكن لنبق أكثر مع أغنية الحب هذه، التي يتم الشدو بها لعباد شمس. هي لا تستغرق سوى سبعة أقيسة، ولا تعود أبداً، إذْ ليس لها أي امتداد. إننا أمام نقيض انفعالية فاغنر المتميزة بنغم طويل يُحفَر ويعمَّق ويوسَّع، حتى الثمالة، ويضاعِف كل مرة الانفعال نفسه. ليست الانفعالات عند جناسيك أقل كثافة، ولكنها مركزة إلى أقصى حد، ومن ثم فهي وجيزة. يشبه العالم عملية تعاقب سريع

للأشخاص حيث تمر المشاعر وتتناوب وتتواجه وتُصدي، في الغالب، في الوقت نفسه، رغم تعارضها؛ وعن ذلك ينتج توتر غير قابل للتقليد في كل موسيقى جناسيك؛ تشهد على ذلك الأقيسة الأولى للثعلبة الماكرة: يصطدم باعث متصلٌ لحنينٍ فاترٍ بباعث متقطع، مقلق، ينتهي بثلاث نوتات سريعة، مكررة مرات عدة، وتصبح أكثر فأكثر عنفاً:



هذان الباعثان العاطفيان المتناقضان، والمعروضان في الآن نفسه، ممزوجين ومركبين، يعارض أحدهما الآخر - يستغرقان، في هذا التزامن المقلق، الأقيسة الواحد والأربعين ويُغطِسانِنا، منذ البداية، في الجو العاطفي المتوتر لهذه الغنائية الريفية الممزِّقة، التي هي الثعلبة الماكرة.

5

الحدث الأخير: يودع حارس الغابة المعلم ويغادر النزل؛ عندما يصبح في الغابة يترك الحنين يجتاحه فيفكر في يوم زفافه عندما كان يتسكع، تحت الأشجار نفسها، رفقة زوجته: أغنية مبتهجة وتمجيد للربيع المفقود. هل يتعلق الأمر، مع ذلك، بنهاية عاطفية كما ينبغي أن تكون؟ ليس تماماً (كما ينبغي أن تكون)، لأن النثر يتدخل باستمرار في التمجيد؛ من خلال طنين مقرف للذباب (الكمان: Sul ponticello)؛ يطرده حارس الغابة عن وجهه: (لولا هذا الذباب لكنت نمت على الفور). ذلك أنه عجوز، وعلينا أن لا ننسى ذلك؛ هو عجوز مثل كلبه الذي تؤلمه قائمتاه؛ ومع ذلك، فهو يواصل، لبضعة أقيسة، أغنيته قبل أن يغفو بالفعل. رأى في ما يراه النائم كل حيوانات الغابة، ومن بينها الثعلبة الصغيرة ابنة الثعلبة الماكرة. يقول لها: (سألقي عليك القبض مثل أمك، لكنني سأهتم بك هذه المرة حتى لا يكتبوا عنك وعني في الجرائد). وهو تلميح للرواية المسلسلة التي ألف عنها جناسيك عمله الأوبرالي؛ هي مزحة تجعلنا نستيقظ (لكن لثوانٍ فقط) من الأجواء الغنائية المكثفة. بعد ذلك تقترب منه ضفدعة، فيخاطبها: (ماذا تفعل هنا، أيها الوحش الصغير؟) تجيب الضفدعة متأتئة: (ما تعتقد أنك تراه ليس أنا، إنه جد جد جدي. وقد حدثني كث كث كثيراً عنك). تلك هي آخر كلمات الأوبرا. ينام حارس الغابة بعمق تحت شجرة (وربما شخر) بينما تتفتح الموسيقى (بإيجاز، لأن الأمر لا يتعلق إلا ببضعة أقيسة) في نشوة مثملة.

6

أه، تلك الضفدعة الصغيرة، لم يكن ماكس برود يحبها أبداً. نعم، ماكس برود الصديق الحميم لفرانز كافكا؛ كان حيثما استطاع، يدافع عن جناسيك، وقد ترجم أعماله الأوبرالية إلى الألمانية وفتح لها أبواب المسارح الجرمانية. وقد جعلته صداقته الجدية للمؤلفين الموسيقيين يشاركهم في كل ملاحظاتهم النقدية. كتب إلى جناسيك في رسالة أن على الضفدعة أن تختفي، وعوض تلعثمها يجب على حارس الغابة أن يتلفظ بأبهة بالكلمات التي ستكون خلاصة الأوبرا! وقد وصل به الأمر حد أن اقترح عليه هذه الكلمات: (So Kehrt alles zuruk, alles in eweger jugendpracht!) (وهكذا يعود كل شيء، كل شيء مع قوة طفولية خالدة!)

رفض جناسيك، لأن اقتراح برود يعارض كل نواياه الجمالية ويعارض الجدل الذي أقامه كل حياته. الجدل الذي يضعه على طرف نقيض مع تقاليد الأوبرا، ومع فاغنر ومع سميتانا ومع الباحثين الموسيقيين الرسميين من مواطنيه. بمعنى آخر، ما كان يجعله على طرف نقيض (كي نستعمل عبارة روني جيرار) مع «الكذب الرومانسي». هذا الخصام الصغير حول موضوع الضفدعة يبرز النزعة الرومانسية المزمنة لبرود: لنتصور حارس الغابة العجوز المتعب، ذراعاه مفتوحتان ورأسه مائل إلى الخلف، وهو يغني المجد الأبدي للشباب! ذاك هو الكذب الرومانسي الحق، أو، كي نستعمل كلمة أخرى، ذاك هو الرديء.

كل الشخصيات الأدبية الكبرى المنتمية لأوروبا الوسطى، خلال القرن العشرين (كافكا وموزيل وبروخ وغومبروفيتش، وفرويد

أيضاً)، ثارت «معزولة في ثورتها» ضد إرث القرن السابق الذي كان يرزح، في هذا الجزء من أوروبا، تحت ثقل الرومانسية. الرومانسية هي التي تفضي، من وجهة نظرهم، بابتذالها المبَرح، إلى الرديء. والرديء، بالنسبة إليهم (وبالنسبة لمريديهم ووارثيهم)، هو أكبر شر جمالي.

أوروبا الوسطى التي لم تقدم للعالم، خلال القرن التاسع عشر، أي كاتب مثل بالزاك أو ستاندال، نذَرَت له شعيرة كبرى للأوبرا، لعبت دوراً اجتماعياً وسياسياً ووطنياً كما لم تلعبه في أي مكان آخر. وإذاً، فإن الأوبرا بوصفها كذلك، بروحها وبتفخيمها المعتمد على الأمثال، هي التي أثارت الغضب الساخر لهؤلاء الحداثيين الكبار؛ فأوبرا فاغنر، بالنسبة لهيرمان، مثلاً، بفخفختها وبطابعها العاطفي، وبلا-واقعيتها، تمثل النموذج المثالي للرديء.

كان جناسيك، بجمالية تآليفه، ينتمي إلى تلك الكوكبة من كبار المعارضين (الوحدانيين) للرومانسية بأوروبا الوسطى. وحتى إن كان قد قصر حياته كلها على الأوبرا، فقد كانت له تجاه تقاليدها ومواثيقها وإيماءاتها، علاقة غير جيدة مثلما كانت الحال بالنسبة لهرمان بروخ.

7

كان جناسيك أحد الأوائل الذين لحنوا أوبرا (شرع في كتابة جينوفا قبل نهاية القرن التاسع عشر) حول نص نثري. كما لو كانت هذه الإشارة الكبرى، التي رفض من خلالها، رفضاً باتاً، الكلام المنمق (ومعه نظرة شعرية للواقع)، كما لو كانت هذه الإشارة

الكبرى قد جعلته يعثر، دفعة واحدة، على أسلوبه. فكان رهانه: البحث عن الجمال الموسيقي في النثر؛ في نثر الوضعيات اليومية؛ في نثر الكلام الشفهي الذي سيلهم أصالة فن اللحن عنده.

الحنين الرثائي هو الموضوع السامي والخالد للموسيقى وللشعر. لكن الحنين الذي يكشف عنه جناسيك في الثعلبة الماكرة بعيد عن الحركات المسرحية التي تبكي الزمنَ الماضي. هذا الحنين المرعب بطابعه الواقعي يوجد حيث لا يبحث عنه أحد: في ثرثرة رجلين عجوزين بالنزل؛ في موت حيوان مسكين؛ وفي حب معلم جاثٍ أمام عباد شمس.

VIII

نسيان شونبرغ

ذاك الحفل ليس حفلي

(نص نشر سنة 1995 في فرانكفورتر راندشو -
Frankfurter Rundschau، مع نصوص أخرى احتفاء
بالذكرى المئوية لميلاد السينما)

ما اكتشفه الأخوان لوميير سنة 1895، لم يكن فناً بل تقنية تسمح بالإمساك بالصورة البصرية وبإظهارها والاحتفاظ بها وأرشفتها، ليس في جزء من الثانية، وإنما في حركتها وفي زمنها الحقيقيين. فلولا هذا الاكتشاف لـ(الصورة في حركتها) لما كان عالم اليوم على الحال التي هو عليها: فهذه التقنية الجديدة قد أصبحت، أولاً، العامل الرئيس للتبليد (بقوة أكثر بكثير من الأدب الرديء القديم: وصلات إشهارية ومسلسلات تلفزيونية)، كما أضحت، ثانياً، العامل الكوني لهتك الأسرار (الكاميرات التي تصور سراً خصوماً سياسيين في وضعيات مشبوهة، وتخلد آلام امرأة شبه عارية ممددة على نقالة بعد عملية تفجير. . .)

صحيح أن ثمة أيضاً الفيلم بوصفه فناً؛ لكن أهميته محدودة جداً مقارنة بالفيلم بوصفه تقنية، كما أن تاريخه هو بالتأكيد أقصر من تواريخ كل الفنون. أنا أتذكر عشاء بباريس، منذ أكثر من عشرين سنة. كان شابٌّ لطيفٌ وذكيٌّ يتحدث عن فلليني باحتقار مازح وساخر. قال إنه يجد فيلمه الأخير بيِّن البؤس. نظرت إليه مبهوراً.

فبما أنني أعرف ثمن الإبداع، كنت أكنّ لأفلام فلليني، قبل أي شيء آخر، تقديراً متواضعاً. وأمام هذا الشاب اللامع، بفرنسا مطلع الثمانينيات، شعرت لأول مرة بإحساس لم يسبق لي أن أحسست به في تشيكوسلوفاكيا، حتى خلال السنوات الستالينية القبيحة: الإحساس بأنني أوجد في مرحلة ما بعد الفن، في عالم اختفى منه الفن، لأن الحاجة إلى الفن انتفت، كما انتفت أية حساسية تجاهه وأي حب له.

منذئذ لاحظت، باستمرار، أن فلليني لم يعد محبوباً؛ حتى وإن كان هو من نجح في أن يجعل من أعماله مرحلة عظيمة من تاريخ الفن الحديث (مثل سترافنسكي ومثل بيكاسو)؛ حتى وإن كان هو من أنجز، بقدرة إبداعية لا تضاهى، المزج بين الحلم والحقيقة، ذاك البرنامج القديم للسرياليين؛ حتى وإن كان هو من طبع نظرته الحالمة، في مرحلته الأخيرة (الموسومة بعدم التقدير)، بوضوح عرَّى بقسوة عالمنا المعاصر (تذكروا: *Prova d'orchestra, La cité des femmes, E la nave va, Ginger et fed, Intervista, La voce della la luna*).

وفي هذه المرحلة الأخيرة، واجه فلليني بعنفٍ برلسكوني، من خلال معارضة صنيعَه بترك عرض الفيلم يقطع، في التلفزيون، بالإشهار. وقد لمحت في هذه المواجهة معنى عميقاً: بما أن الوصلة الإشهارية هي أيضاً نوع سينمائي، فإن الأمر يتعلق هنا بمواجهة بين إرثين للأخوين لوميير: مواجهة بين الفيلم بوصفه فناً والفيلم بوصفه عاملاً للتبليد. والنتيجة معروفة: الفيلم بوصفه فناً، انهزم.

عرفت هذه المواجهة نهايتها سنة 1993، عندما عرض تلفزيون برلسكوني على شاشاته جسد فلليني، عارياً، أعزلاً، محتضراً (مصادفة غريبة: في فيلم La Dolce Vita، لسنة 1960، تم الإمساك، في مشهد لا ينسى، بجنون وطْء الموتى، بطريقة تنبئية، للمرة الأولى). كان التحول التاريخي يعرف نهايته: ما عاد أيتام فلليني، بوصفهم ورثة للأخوين لوميير، يساوون شيئاً ذا بال. كانت أوروبا أخرى تزيح أوروبا فلليني. مئة سنة من السينما؟ نعم، لكن الحفل ليس حفلي.

ما سيكون مصيرك يا برتولت؟

سنة 1999، نشرت أسبوعية باريسية (إحدى الأسبوعيات الأكثر جدية) ملفاً حول «عباقرة القرن». كانت اللائحة تضم ثمانية عشر عبقرياً: كوكو شانيل وماريا كالاس وسيغموند فرويد وماري كوري وإيف سان لوران ولكوربوزيي وألكسندر فليمينغ وروبيرت أبنهايمر وروكفيلر وستانلي كوبريك وبيل غيتس وبابلو بيكاسو وفورد وألبرت إينشتاين وروبرت نويس وإدوارد تيلر وتوماس إديسون ومورغان. إذاً: لا يوجد روائي واحد ولا شاعر ولا كاتب مسرحي ولا فيلسوف؛ ثمة مهندس واحد ورسام واحد، لكن هناك خياطيْن؛ لا وجود لأي ملحن، وثمة مغنية؛ وسينمائي واحد (فضّل صحافيو باريس كوبريك على ايزنشتاين وشابلين وبيرغمان). هذه اللائحة لم يعدّها جاهلون، وهي تعلن، بوضوح كامل، عن تغيير حقيقي: هي تعلن عن العلاقة الجديدة التي أصبحت تقيمها أوروبا مع الأدب ومع الفلسفة ومع الفن.

هل تم نسيان الشخصيات الثقافية الكبرى؟ لا، إن النسيان ليس هو الكلمة الدقيقة. أنا أتذكر أن موجة من المونوغرافيات كانت قد اجتاحتنا، في المرحلة نفسها؛ أي حوالى نهاية القرن: عن غراهام غرين وعن إرنست همنغواي وعن ت.س. إليوت وعن فيلبي

لاركان وعن برتولت بريخت وعن مارتن هايدغر وعن بابلو بيكاسو وعن يوجين يونيسكو وعن سيوران، وغيرهم وغيرهم.

كانت تلك المونوغرافيات التي تطفح ضغينة (شكراً لكريغ رين الذي دافع عن إليوت، وشكراً لمارتان أميس الذي دافع عن لاركان) تبرز بوضوح معنى لائحة الفائزين التي أعلنتها الأسبوعية: تمت تنحية عباقرة الثقافة من دون أي ندم؛ وبارتياح كامل تم تفضيل كوكو شانيل وبراءةِ ملابسه على زعماء الثقافة هؤلاء، ذوي الارتباط الوثيق بشرّ القرن وبفساده وجرائمه. أوروبا تلج عصر الوكلاء العامين: ما عادت أوروبا محبوبة؛ ما عادت أوروبا تحب نفسها.

هل يعني هذا أن تلك المونوغرافيات كانت، بالخصوص، عنيفة تجاه الكتّاب الذين رسمت لهم بورتريهات؟ آه، لا. ففي تلك المرحلة كان الفن قد فقد سلفاً جاذبيته، وما عاد الأساتذة والعارفون يهتمون باللوحات ولا بالكتب، وإنما بمن أنتجوها؛ أي بحياتهم.

لكن، ما الذي كانت تعنيه الحياة في مرحلة الوكلاء العامين؟

كانت تعني متتالية طويلة من الأحداث المخصصة لإخفاء الخطأ تحت سطحها الخادع.

وبغية العثور على هذا الخطأ المخفي، كان على كاتب المونوغرافيا أن يكون متمتعاً بموهبة الشرطي السري وأن تكون له شبكة من الجواسيس. وكي لا يفقد قامته العلمية السامقة، يكون ملزماً بأن يشير، أسفل الصفحة، إلى أسماء وُشَاتِه؛ فبتلك الطريقة يتحول الاغتياب، من وجهة نظر العلم، إلى حقيقة.

أفتح الكتاب الضخم، ذا الثمانمئة صفحة، والمخصص لبرتولت بريخت. بعد أن يدلل الكاتب، وهو أستاذ للأدب المقارن

بجامعة مريلاند، وبالتفصيل، على دناءة روح بريخت (الشذوذ الجنسي المقنع والشبق واستغلال عشيقات هن الكاتبات الحقيقيات لمسرحياته والتعاطف مع النزعة الهتلرية والتعاطف مع الستالينية ومعاداة السامية والميل إلى الكذب وبرود القلب) يصل أخيراً (في الفصل 45) إلى جسده، وبالخصوص إلى رائحته الكريهة التي يصفها في فقرة كاملة؛ وكي يؤكد الطابع العلمي لهذا الكشف الشَّمي، يشير في الإحالة رقم 43 من الفصل إلى أنه قد أخذ (هذا الوصف الدقيق من المرأة التي كانت في تلك المرحلة رئيسة مختبر التصوير في Berliner ensemble، واسمها فيرا تينشيرت)، التي حدثته عن ذلك (يوم 15 يونيو 1985) «مما يعني ثلاثين سنة بعد دفن النَّتِن».

آه يا برتولت! ما الذي تبقّى منك؟

رائحتك النتنة التي احتفظت بها مساعِدتُك المخلصة لمدة ثلاثين سنة، فنقلها عنها، بعد ذلك، عالم أطلقها نحو الألفية المقبلة، بعد أن ضاعفها بفضل المناهج الحديثة للمختبرات الجامعية.

نسيان شونبرغ

بعد سنة أو سنتين من انتهاء الحرب، كنت التقيت، وأنا بعد مراهق، يهودياً ويهودية يكبراني بحوالى خمس سنوات؛ كانا قد قضيا شبابهما في تريزين، ثم في معتقل آخر. أحسست بالخجل أمام قدَرِهما الذي لم أستطع اكتناهه. أغضبهما ما شعرت به من ضيق: (كفى، كفى!)، ثم عملا، بإصرار، على إفهامي أن الحياة هناك كانت تحتفظ بكل مقوماتها، بدموعها كما بمزاحها، وبرعبها كما بلطفها. ومن حبهما لحياتهما، دافعا عن أن يتحولا إلى أسطورتين، وإلى وضعيةِ شقاءٍ، وإلى وثيقة في الكتاب الأسود للنازية. ما عدت أراهما منذئذ، لكنني لم أنس ما كانا حاولا إفهامي إياه.

تريزين باللغة التشيكية، وتريزينستاردت، باللغة الألمانية. مدينة حُوِّلت إلى غيتو استعمله النازيون واجهة، يتركون فيها المحبوسين أحياء بطريقة متحضرة نسبياً حتى يستطيعوا عرضهم أمام أغبياء الصليب الأحمر الدولي. ثمة كان يُجَمَّع يهود أوروبا الوسطى، وبالخصوص يهود الجزء الجنوبي من تشيكوسلوفاكيا؛ ومن بينهم العديد من المثقفين والملحنين والكتّاب المنتمين إلى الجيل الذي عاش تحت أنوار فرويد وماهلر وجناسيك ومدرسة فيينا بقيادة شونبرغ وبنيوية براغ.

لم تكن لهم أوهام: كانوا يعيشون في غرفة انتظار الموت؛ كانت النازية تستعمل حياتهم الثقافية كمبرر؛ فهل كان عليهم أن يرفضوا هذه الحرية اللحظية والمستغَلَّة؟ كان جوابهم تامَّ الوضوح. إن لإبداعاتهم ولمعارضهم وحفلاتهم الموسيقية وحالات حبهم، وكلِّ مشهدِ حياتهم أهميةً أعظمُ، بقدر لا يقارن، من المسرحية الجنائزية لسجانيهم. كان ذاك هو رهانهم. إن أنشطتهم الثقافية والفنية لَتَتْرُكُنا، اليوم، في غاية الدهشة. أنا لا أفكر فقط في الأعمال التي نجحوا في إبداعها هناك (أفكر في المؤلفين الموسيقيين! في بافيل هاس، تلميذ جناسيك الذي درَّسني التأليف الموسيقي، عندما كنت بعد طفلاً، وفي هانس كرازا! وفي جيديون كلين! وفي أنسيل الذي أصبح بعد الحرب أحد كبار قائدي الفرق الموسيقية بأوروبا!) وأكثر من ذلك، أفكر في هذا الظمأ الثقافي الذي استولى، في تلك الظروف المرعبة، على مجموعة تريزين.

ما الذي كان يمثله الفن بالنسبة إليهم؟ طريقةً للاحتفاظ بمنظومة المشاعر والتفكير متأهبةً حتى لا تُخْتَزل الحياة في بعدٍ واحد هو الرعب. وماذا بالنسبة للفنانين المحتَجَزين هناك؟ كانوا يرون مصائرهم الشخصية تتماهى مع مصير الفن الحديث؛ الفن «المنحل»، الفن المطارد والمستهزَأ به والمحكوم عليه بالموت. أنا أشاهد ملصقاً لحفل موسيقي في تريزين ذاك الزمن: في البرنامج ماهلر وزملينسكي وهابا. كان المحكوم عليهم يعزفون الموسيقى المحكوم عليها، تحت أنظار جلاديهم.

أنا أفكر في السنوات الأخيرة للقرن الماضي. كانت الكلمات الأكثر رواجاً في تلك المرحلة هي: الذاكرة، وواجب الذاكرة،

وعمل الذاكرة. كانت تعتبر قضيةَ شرف أن تتم مطاردة الجرائم السياسية الماضية، حتى جذورها، حتى آخر اللطخات القذرة. ومع ذلك، فإن هذه الذاكرة الخاصة جداً والمُجَرِّمة، والقائمة بالعمل على استعجال العقاب، لم تكن تشترك في شيء مع تلك التي كان يهود تريزين يتشبثون بها بحماسة، والتي لم تكن تعبأ بخلود معذبيهم، وإنما تقوم بكل شيء كي تحتفظ في ذاكرتها بماهلر وبشونبرغ.

سألت ذات يوم صديقاً، أثناء مناقشتنا لهذا الموضوع: «... وهل تعرف حارس من فرصوفيا؟ - حارس؟ أي حارس؟» لم يكن يعرف عمّا أتحدث. والحال أن حارس من فرصوفيا، وهي قطعة موسيقية روحية لأرنولد شونبرغ، تعَد أكبر معلمة سبق للموسيقى أن أهدتها للمحرقة. لقد تم الاحتفاظ فيها، حياً، بكل الجوهر الوجودي لمأساة يهود القرن العشرين. بعظمته الفظيعة وبجماله المقزز. يصارعون كي لا ينسوا قاتليهم، أما شونبرغ فقد نسوه.

IX

«الجلد»: رواية - نموذج

1. في البحث عن شكل

هناك كُتَّاب، كتّاب كبار، يبلبلوننا بقوة ذهنهم، لكنهم يبدون كأنهم موسومون بلعنة ما: لم يعثروا على شكل أصيل يفصحون ضمنه عما يريدون قوله، ويكون مرتبطاً بشخصيتهم ارتباطاً وثيقاً مثل أفكارهم. أنا أفكر مثلاً في الكتّاب الفرنسيين الكبار من جيل مالابارته. كنت في شبابي أعشقهم جميعاً؛ وربما كنت أحب سارتر أكثر من الجميع. أمر مثير للانتباه: هو بالتحديد من فاجأني، في أبحاثه (بياناته) حول الأدب، بحذره من مفهوم الرواية؛ لم يكن يحب أن يقول «رواية» و«روائي»؛ كان يتفادى أن يتلفظ بهذه الكلمة التي تعد علامة أولية على شكل محدد؛ لم يكن يتحدث إلا عن الـ«نثر» وعن «كاتب النثر»، وعندما يقتضي الحال عن «الناثر». وهو يفسر: هو يُقِرّ بـ«استقلال جمالي» للشعر، لكنه لا يفعل الشيء نفسه بالنسبة للنثر: «النثر نفعِيٌّ بطبعه، [. . .] والكاتب هو متكلم: يشير ويوضح ويأمر ويرفض ويستفهم ويلتمس ويسب ويُقْنِع ويُعَرِّض.» لكن، وفي هذه الحال، أية أهمية يمكن أن تكون للشكل؟ يجيب: «. . . يتعلق الأمر بأن نعرف عن أي شيء نريد أن نكتب: عن الفراشات أم عن شروط عيش اليهود. وعندما نعرف، يبقى أن نقرر

كيف نكتب عمّا قررنا الكتابة عنه». وبالفعل، فإن كل روايات سارتر، على أهميتها، تتميز بـ انتقائية شكلها.

عندما أسمع اسم تولستوي، أتصور على الفور روايتَيْه العظيمتين التي لا يشبههما شيء. وعندما أنطق أسماء سارتر وكامو ومالرو، فإن ما تثيره فيَّ شخصياتُهم هو سِيَرهم وجدالاتهم ومعاركهم ومواقفهم.

2. النموذج القَبْلي للكاتب الملتزم

كان مالابارته، سلفاً، «كاتباً ملتزماً»، قبل سارتر بحوالى عشرين سنة. أو لنقل، بالأحرى، إنه كان النموذج القبلي للكاتب الملتزم؛ ذلك أن العبارة السارترية الشهيرة، لم تكن قد استعملت بعدُ آنذاك، كما أن مالابارته لم يكن قد كتب بعدُ أيَّ شيء. كان في الخامسة عشرة من عمره عندما أصبح كاتب الفرع المحلي لشبيبة الحزب الجمهوري (حزب يساري)؛ وعندما أصبح عمره ست عشرة سنة، اندلعت حرب 1914، فغادر بلده واجتاز الحدود الفرنسية فانخرط في فيلق للمتطوعين لمحاربة الألمان.

أنا لا أريد أن أسنِد إلى تَعَقُّل المراهقين قيمة أكبر مما يمكن أن يكون لهم؛ غير أن ذلك لا يمنع من القول بأن سلوك مالابارته كان ملفتاً، كما كان جدياً وذا دلالة، رغم أنه كان بعيداً - يجب قول ذلك - عن مسرحية الإعلام التي تصاحب اليوم بشكل قدري أي فعل سياسي. عندما أشرفت الحرب على نهايتها، وأثناء معركة طاحنة، أصابته قاذفةُ لهبٍ ألمانية بجرح خطير، فظلت رئته منذئذ مصابة وبقيت روحه مصدومة.

لكن، لماذا قلتُ إن هذا التلميذ - الجندي الشاب كان نموذجاً قَبْلياً لـ الكاتب الملتزم؟ حَكَى، لاحقاً، عن ذِكرى: سرعان ما كان انقسم الشبان المتطوعون الإيطاليون إلى قسمين غريمين: أعلن بعضهم أنهم مع غاريبالدي وأعلن الآخرون أنهم من جهة بيترارك (الذي كان عاش في المكان نفسه من جنوب فرنسا، حيث تجمعوا قبل التوجه إلى الجبهة). والحال أن مالابارته، في خصام المراهقين هذا، كان قد انضوى تحت لواء بيترارك ضد الغاريبالديين. ولم يكن التزامه، منذ البداية، يشبه التزام نقابي أو مناضل سياسي، وإنما كان يشبه التزام شيلي وهوغو ومالرو.

انضم بعد الحرب، وهو في مقتبل شبابه، إلى حزب موسوليني؛ فهو كان يرى في الفاشية، وهو ما يزال متأثراً بذكريات المجازر، وعداً ثورياً بكنس العالم كما عرفه وكما كرهه. هو صحافي وعلى علم بكل ما يحدث في الحياة السياسية؛ وهو اجتماعي بطبعه، يعرف كيف يَلْمَع ويجلب، لكنه، بالخصوص، عاشق للفن وللشعر. كان يفضل دائماً بيترارك على غاريبالدي، وأعز الناس إليه هم الفنانون والكتّاب.

وبما أن قيمة بيترارك، لديه، أهم من قيمة غاريبالدي، فإن التزامه السياسي كان شخصياً وبلا نظير ومستقلاً ومشاغباً، إلى درجة أنه سرعان ما وجد نفسه في حالة صراع مع السلطة (كان المثقفون الروس، في المرحلة نفسها، يعيشون الوضعية نفسها)، بل تم إلقاء القبض عليه «بسبب أنشطة مضادة للفاشية»، ففُصل من الحزب واحتُجز لمدة في السجن، وتم في الأخير الحكم عليه بمدة طويلة من الإقامة الجبرية. عندما أُطلق سراحه، أصبح من جديد صحافياً،

ثم جُنِّد سنة 1940، ليرسِل من الجبهة الروسية مقالات سرعان ما اعتبرت (عن حق) معادية لألمانيا وللفاشية، مما جعله يقضي، من جديد، أشهراً بالسجن.

3. اكتشاف شكل

كتب مالابارته، في حياته، كتباً كثيرة - أبحاث ومجادلات وملاحظات وذكريات -، وهي كلها كتب ذكية ولامعة، لكنها كانت، بالتأكيد، ستنسى جميعها لولا وجود كتابَيْ كابوت والجلد. وبكتابته لـ كابوت، لم يؤلف مالابارته كتاباً مهماً وحسب، وإنما عثر على شكل يعد جديداً تماماً ولا ينتمي إلا إليه.

ما طبيعة هذا الكتاب؟ يبدو، لأول وهلة، ربورتاجاً كتبه مراسل حربي. ربورتاج عجيب ورائع، لأنه، بوصفه مراسلاً لـ Corriere della Sera، وضابطاً في الجيش الإيطالي، كان يذرع أوروبا التي يحتلها النازيون، وكأنه جاسوس يتعذر كشفه. أصبح عالم السياسة مفتوحاً أمامه، فأضحى مرتاداً لامعاً للصالونات: ينقل في كابوت محادثاته مع رجال الدولة الإيطاليين (بالخصوص مع سيانو، وزير الشؤون الخارجية وصهر موسوليني)، ومع رجال السياسة الألمان (مع الجنرال فرانك حاكم بولونيا، الذي ارتكب مجازر بحق اليهود، لكن أيضاً مع هيملر الذي التقاه عارياً في حمام بخار إيرلندي)؛ ومع دكتاتوريِّي البلاد التابعة (مع آنتي بافليش، سيد كرواتيا)، مع إرفاق تقاريره بملاحظات حول الحياة الحقيقية لأناس عاديين (بألمانيا وأوكرانيا وصربيا وكرواتيا وبولونيا ورومانيا وفنلندا).

ونظراً للطابع الفريد لشهاداته، يمكننا أن نَعْجَبَ من أن أي

مؤرخ للحرب الأخيرة لم يعتمد على تجاربه، ولم يُورِد أبداً كلام السياسيين الذين تركهم مالابارته يتحدثون مطولاً في كتابه. هو أمر مستغرب، بالفعل، لكنه مفهوم مع ذلك: فهذا الربورتاج هو شيء آخر غير مجرد ربورتاج؛ إنه عمل أدبي، النية الجمالية قوية فيه وبارزة، إلى درجة أن قارئاً حساساً يُخرجه، بعفوية، من سياق الشهادات التي أدلى بها المؤرخون والصحافيون وعلماء السياسة وكتّاب المذكرات.

تتضح النية الجمالية للكتاب بطريقة صادمة في أصالة شكله. لنحاول وصف معماره: هو مقسّم بشكل ثلاثي: إلى أجزاء وفصول ومقاطع. يتكون من ستة أجزاء (يحمل كل جزء عنواناً)؛ وفي كل جزء فصول متعددة (تحمل عناوين بدورها)؛ وكل فصل مقسم إلى مقاطع (بلا عناوين، ويُفصل بعضها عن بعض بخط أبيض بسيط).

ها هي ذي عناوين الأجزاء الستة: «الجياد»، «الجرذان»، «الكلاب»، «الطيور»، «الرنات»، «الذباب». تحضر هذه الحيوانات بوصفها كائنات مادية (مشهد لا ينسى من الجزء الأول: حوالى مئة من الجياد محبوسة في بحيرة متجمدة، لا تبدو منها سوى رؤوسها الميتة)، لكن، (وبالخصوص)، هذان المشهدان الاستعاريان: (ترمز الجرذان في الجزء الثاني إلى اليهود، كما عاملهم الألمان؛ وفي هذا الجزء يتضاعف الذباب، بشكل حقيقي بسبب ارتفاع درجة الحرارة والجثث، لكنه يرمز، في الآن نفسه، إلى أجواء الحرب التي تأبى أن تنتهي. . .)

لم يُنَظَّم جريان الأحداث وكأنه متوالية كرونولوجية لتجارب صاحب الربورتاج؛ تقع أحداث كل جزء، التي قصَد إلى جعلها

متنافرة، في لحظات تاريخية متعددة وفي أماكن مختلفة؛ وكمثال على ذلك، يقع الجزء الأول (وجود مالابارته بستوكهولم في ضيافة صديق قديم) في ثلاثة فصول: في الفصل الأول، يتذكر الرجلان ذكرياتهما القديمة بباريس؛ وفي الثاني، يحكي مالابارته (الموجود دائماً بستوكهولم عند صديقه) ما عاشه بأوكرانيا التي أدمتها الحرب؛ وفي الفصل الثالث والأخير، يتحدث عن عطلته في فنلندا (وهناك رأى المشهد المرعب لرؤوس الجياد التي تبرز من الجليد). لا تجري إذاً أحداث كل جزء في الوقت نفسه ولا في المكان نفسه؛ وحدة كُل جزء هي أجواءٌ نفسها ومصيرٌ جماعي نفسه (مثلاً، في الجزء الثاني، مصير اليهود) وبالخصوص مظهرٌ عينُه للوجود البشري (المشار إليه باستعارة الحيوان في العنوان).

4. الكاتب غير الملتزم

نشر مخطوط كابوت، الذي كُتب في ظروف لا تصدق (كُتب جزؤه الأكبر في بيت فلاح بأوكرانيا التي كان يحتلها الويرماشت)، منذ سنة 1944، قبل حتى أن تنتهي الحرب، بإيطاليا التي كانت قد تحررت لتوها. ونشر (الجلد)، الذي كتب بعد ذلك بقليل، خلال السنوات القليلة لما بعد الحرب، سنة 1949. بين الكتابين تشابه: الشكل الذي اكتشفه مالابارته في كابوت هو الذي انبنى عليه الجلد؛ لكن، بقدر ما تبدو القرابة بين الكتابين بديهية، بقدر ما يبدو اختلافهما هاماً.

تظهر على مسرح أحداث كابوت، باستمرار، شخصيات تاريخية حقيقية، مما يُحدث التباساً: كيف يمكننا أن نفهم هذه

المقاطع؟ هل بوصفها تقارير أنجزها صحافي فخور بصدقية ونزاهة شهادته؟ أم بوصفها إبداعات كاتب يريد أن يقدم رؤيته الخاصة لهذه الشخصيات التاريخية مع كل الحرية التي من المفروض أن يتمتع بها الشاعر؟

يختفي اللبس في الجلد: هنا، لا مكان للشخصيات التاريخية. نجد اجتماعاتٍ اجتماعيةً كبرى يلتقي خلالها الأرستقراطيون الإيطاليون بمدينة نابل بضباط الجيش الأمريكي، لكن، أن تكون الأسماء التي يحملونها حقيقية أم متخيلة، فلا أهمية لذلك. الكولونيل جاك هاملتون الذي يرافق مالابارته طوال الكتاب، هل كان موجوداً بالفعل؟ إن كان الجواب بالإيجاب، فهل كان اسمه الحقيقي هو جاك هاملتون؟ وهل قال ما جعله مالابارته يقوله؟ ليس لهذه الأسئلة أية فائدة، البتة، ذلك أننا قد غادرنا بصفة نهائية المجال الذي ينتمي إلى الصحافيين أو إلى كتّاب المذكرات.

هناك تغيير آخر كبير: من كتب كابوت كان «كاتباً ملتزماً»، بمعنى أنه متأكد من معرفة أين يوجد الشر وأين يوجد الخير. كان يكره المجتاحين الألمان كما كان سبق له أن كرههم عندما كان في الثامنة عشرة من عمره، وهو يحمل قاذفة لهب في يده. لكن كيف كان بإمكانه أن يبقى محايداً بعد أن رأى عمليات ذبح اليهود؟ (على ذكر اليهود: من غيره كتب شهادة أكثر إثارة للدهشة حول اضطهادهم اليومي في كل البلاد المحتلة؟ وأكثر من ذلك، من تحدث عنهم سنة 1944، عندما كان الحديث عنهم ما زال قليلاً، وعندما لم يكن أحد يعرف عنهم أي شيء تقريباً؟!)

الحرب، في الجلد، لم تنته بعد، لكن خواتمها قد تقررت

سلفاً. ما زالت القنابل تسقط، لكنها تسقط هذه المرة على أوروبا أخرى. بالأمس، لم يكن يتم التساؤل عن من الجلاد ومن الضحية، أما الآن، ودفعة واحدة، فإن الخير والشر معاً قد أخفيا وجهيهما؛ وفَهْمُ العالم ما يزال سيئاً؛ ومجهولاً؛ وملغزاً؛ ومن يحكي يملك قناعة واحدة: أنه متأكد من أنه ليس متأكداً من شيء؛ فيصبح جهله حكمة. عمل مالابارته، في كابوت، أثناء محادثات الصالونات مع فاشيين أو متعاونين، وبسخرية باردة ومستمرة، على تقنيع أفكاره الخاصة التي كانت بالنسبة للقارئ واضحة للغاية. هو ساخر دائماً، لكن سخريته هذه يائسة ومتحمّسة باستمرار؛ يبالغ ويناقض نفسه، ويسيء لنفسه بكلماته ويسيء للآخرين؛ هو رجل مؤْلِمٌ يتحدث؛ فهو ليس كاتباً ملتزماً وإنما شاعر.

5. بناء (الجلد)

على العكس من التقسيم الثلاثي لـ كابوت (إلى أجزاء وفصول ومقاطع)، لم يقسم (الجلد) إلا تقسيماً ثنائياً: ليس فيه أجزاء؛ تم الاقتصار على متتالية من اثني عشر فصلاً يحمل كل منها عنواناً ويتألف من مقاطع عدة لا تحمل عناوين ويفصل بينها سطر أبيض. البناء إذاً أبسط، والحكي أسرع والكتاب أقل من سابقه بربع الحجم. كما لو أن جسد كابوت السمين قليلاً قد خضع لعلاج نحافة.

وعلاج تجميل أيضاً. سأحاول أن أوضح هذا الجمال من خلال الفصل السادس («الريح السوداء»)، االمدهش بالخصوص، والمؤلف من خمسة مقاطع:

يتكون المقطع الأول، القصير بشكل رائع، من فقرة واحدة

يتحدث عن صورة حُلْمِية لـ(ريح سوداء . . . تتقدم جسّاً مثل أعمى) وتذرع العالم، مرسولةَ شقاء.

ويحكي المقطع الثاني ذكرى: يمشي مالابارته على صهوة فرسه، بأوكرانيا، زمن الحرب، قبل زمن تأليف الكتاب بسنتين، في طريق محفوف بصفين من الأشجار مصلوبٌ عليها يهود القرية وهم ينتظرون الموت. يسمع مالابارته أصواتهم وهم يطلبون منه أن يقتلهم ليضع حداً لمعاناتهم.

ويحكي المقطع الثالث أيضاً عن ذكرى: هي ذكرى قديمة، حدثت بجزيرة ليبرتي حيث كان مالابارته قد حُمل، قبل الحرب: يتعلق الأمر بحكاية كلبه فيبو. (لم يسبق لي أبداً أن أحببت امرأة أو أخاً أو صديقاً كما أحببت فيبو). كان فيبو معه خلال السنتين الأخيرتين من حبسه، ورافقه إلى روما في اليوم الأول من إطلاق سراحه.

ويواصل المقطع الرابع حكاية فيبو نفسها؛ فيبو الذي اختفى، ذات يوم، في روما. وبعد بحث مضنٍ، يعلم مالابارته أن متشرداً، بعد أن أسره، باعه إلى مستشفى قصد إجراء تجارب طبية. عثر عليه بالمستشفى (ممدداً على ظهره، البطن مفتوح، ومسبار مغطوس في كبده). لم يكن يصدر عنه أي أنين، فالأطباء، قبل أن يجروا العمليات على الكلاب، يقطعون حبالها الصوتية. ونظراً لتعاطف الطبيب مع مالابارته، قَبِلَ أن يحقن الكلب بحقنة مميتة.

يعود المقطع الخامس إلى الزمن الحاضر، زمن كتابة الكتاب: يرافق مالابارته الجيش الأمريكي في مسيرته نحو روما. يصاب جندي بجرح خطير، إذ يبقر بطنه وتتدلى أحشاؤه على ساقيه. يلح

الرقيب على أن ينقل الجندي إلى مستشفى، لكن مالابارته يعارض الفكرة بقوة، بدعوى أن المستشفى بعيد، وأن الرحلة على متن سيارة جيب ستكون طويلة ومصدرَ معاناة بالنسبة للجندي؛ وإذاً يجب تركه حيث هو يموت من دون أن يعلم بأنه يموت. يموت الجندي في النهاية ويوجه الرقيب لكمة لمالابارته على وجهه: (الخطأ خطؤك أنْ مات، أن مات مثل كلب!). يضغط الطبيب الذي أتى لمعاينة موت الجندي على كف مالابارته: (أنا أشكرك باسم أمه).

رغم أن كل مقطع من هذه المقاطع يجري في زمن آخر وفي مكان مختلف، فإنها كلها مترابطة بشكل ممتاز. الأول يتحدث عن ريح سوداء تغطي أجواؤها الفصل كله. وفي المقطع الثاني تمر الريح نفسها عبر المشهد الأوكراني، وفي المقطع الثالث، بليباري، الريح حاضرة دائماً، بوصفها هاجسَ موت غيرِ مرئي (يحوم، بصمت وبحذر، حول الناس)، ذلك أن الموت حاضر في كل مكان من هذا الفصل. الموت وموقف الإنسان منه؛ الموقف المتسم، في الآن نفسه، بالجبن والنفاق والجهل والعجز والانزعاج وعدم القدرة على المواجهة. اليهود المصلوبون إلى أشجار يئنّون. فيبو على طاولة التشريح أخرس لأن حباله الصوتية قد قطعت. ومالابارته يوجد على حافة الجنون، عاجزاً عن قتل اليهود والحد من معاناتهم. لكنه وجد من نفسه الشجاعة أن يقتل فيبو. تبرز تيمة الموت الرحيم في المقطع الأخير؛ يرفض مالابارته إطالة معاناة جندي مصاب إصابة قاتلة، فيعاقبه الرقيب بلكمة.

يُوَحَّد هذا الفصل كله، المتنافر للغاية، بالجو نفسه، وبالتيمة

نفسها (الموت والحيوان والموت الرحيم)، وبتكرار الاستعارات نفسها والكلمات نفسها (مما يجعل لحناً يأخذنا بهسيسه الذي لا ينتهي).

6. (الجلد) والحداثة الروائية

يصف كاتب المقدمة الفرنسية لبحث من بحوث مالابارته كابوت والجلد بأنهما (روايتان ناضجتان لهذا الفتى الرهيب). روايتان؟ أصحيح؟ أجل، أنا أوافق، رغم أنني أعلم بأن شكل الجلد لا يشبه ما تعتبره غالبية القراء رواية. لكن هذه الحالة ليست نادرة الوقوع؛ فثمة روايات عظيمة كثيرة، لم تكن تشبه، عندما كتبت، ما كان يعتبر فكرة مشتركة عن الرواية. وماذا بعد؟ ألا تعتبر روايةٌ روايةً عظيمةً، بالخصوص، لأنها لا تكرر ما هو موجود سلفاً؟ كان الروائيون الكبار أنفسهم غالباً ماا يندهشون من الشكل المخالف للمألوف الذي كتبوه، فكانوا يتفادون المناقشات التي لا طائل من ورائها حول النوع الذي ينتمي إليه كتابهم. غير أن حالة الجلد مختلفة وجذرية حسب ما يريده القارئ الذي يلجها؛ إما بوصفها ربورتاجاً يريد منه أن يوسع من مداركه التاريخية وإما بوصفها عملاً أدبياً يريد من قراءته أن يغتني بجماله وبالمعرفة التي يقدمها عن الإنسان.

وأمر آخر: من الصعب إدراك قيمة عمل فني (أصالته وجدته وجاذبيته) دون النظر إليه في سياق تاريخ الفن الذي ينتمي إليه. وأنا أعتبر من الدال أن يكون كل ما في شكل الجلد مناقضاً لفكرة الرواية نفسها، ومستجيباً، في الآن نفسه، للأجواء الجديدة الخاصة بجمالية

الرواية كما تشكلت في القرن العشرين، والمعارِضَة لمعايير رواية القرن السابق. مثلاً: كانت لكل الروائيين الحداثيين الكبار علاقةٌ تأخذ مسافة خفيفة عن الحكاية الروائية؛ إذ لم يعودوا يعتبرونها القاعدة الضرورية لضمان وحدة الرواية.

والحال أن ما يعتبر صادماً في شكل الجلد هو الآتي: لا يقوم بناؤها على أي «حكاية»، ولا على أي ترابط عِلِّيٍّ للأحداث. يحدد الزمن الحاضر للرواية بخط الانطلاق (في أكتوبر من سنة 1943، يصل الجيش الأمريكي إلى مدينة نابولي)، وبخط الوصول (في صيف 1944، يودع جيمي مالابارته قبل انصرافه النهائي إلى أمريكا). وبين هذين الخطين، يمشي جيش الحلفاء من نابولي إلى أبنيس. ويتميز كل ما يحدث في هذا الفضاء الزمني، بتنافر لافت (تنافر الأمكنة والأزمنة والوضعيات والذكريات والشخوص)؛ وأنا ألح: هذا التنافر غير المسبوق في تاريخ الرواية، لا يضعف بأي شكل من الأشكال وحدة البناء؛ يعبُر النَّفَسُ نفسُه الفصول الاثني عشر، فيشكِّلُ عالماً واحداً مؤلفاً من الجو نفسه ومن التيمات نفسها ومن الشخوص أنفسهم ومن الصور نفسها ومن الاستعارات نفسها ومن اللازمات نفسها.

الديكور نفسه: نابولي: المكان الذي تبتدئ الرواية وتنتهي فيه، وتظل ذكراه حاضرة في كل مكان؛ القمر: هو فوق كل المشاهد الواردة في الكتاب: ينير، بأوكرانيا، اليهود المصلوبين إلى الأشجار؛ وهو معلق فوق ضواحي يقطنها متشردون «مثل وردة تعطر السماء وكأنها حديقة»؛ «بعيد بشكل فاتن ورائع» وهو ينير جبال تيفولي؛ و«عظيم متقزز من الدم» وهو ينظر إلى ساحة المعركة

الممتلئة بالموتى. والكلمات المتحولة إلى لازمات: الطاعون؛ الذي ظهر بمدينة نابولي في اليوم نفسه لوصول الجيش الأمريكي، كما لو أن المحَرِّرين قد ساقوه معهم للمحرَّرِين؛ ويصبح لاحقاً استعارة للنميمة المتفشية مثل أقبح وباء؛ أو، في البداية: العلَم: يلقي به الإيطاليون، بأمر من ملكهم، بطريقة «بطولية» في الطين ثم يحملونه وكأنه علمهم الجديد ثم يلقون به ثانية ويحملونه مع ضحك تجديفي عال؛ وعندما يقترب الكتاب من نهايته، وكأن الأمر يتعلق بجواب عن مشهد البداية هذا، تسحق دبابة جسداً بشرياً فيسطّح ويشرع يلوّح (مثل علم)...

يمكنني أن أستمر إلى ما لا نهاية في ذكر الكلمات والاستعارات والتيمات التي تعود مثل تكرارات وتنويعات وإجابات، فتخلق بذلك وحدة الرواية، لكنني أتوقف أيضاً عند جانب جذاب آخر لهذا البناء الزاهد، عمداً، في «الحكاية»: يتوفى جاك هاملتون فيعرف مالابارته أنه سيجد نفسه، منذ تلك اللحظة، بين أقاربه، وفي بلده الأصلي، وحيداً إلى الأبد. لكن، ومع ذلك، فإنه يشير إلى موت جاك (لا شيء أكثر من إشارة، إذ لا نعرف حتى كيف ومتى مات) بجملة واحدة ضمن فقرة طويلة تتحدث أيضاً عن أمور أخرى. في رواية تقوم على الحكاية، كان من المفروض أن يوصف موت شخصية بهذه الأهمية، بشكل مطوَّل، وربما شكل ذاك الوصف خاتمة الرواية. لكن الغريب هو أن موت جاك قد أصبح، وتحديداً بفضل هذا الاختصار وهذا التواضع المحتشم، وبفضل هذا الغياب الكلي للوصف، مؤثراً بقدر لا يحتمل...

7. تراجع الجانب النفسي

عندما يتقدم مجتمع، مستقرّ بهذا القدر أو ذاك، بخطى وئيدة، فإن الإنسان، وكي يتميز عن أمثاله (أمثاله الذين يتشابهون بشكل يثير الحزن)، يعير انتباهاً كبيراً لخصوصياته النفسية الصغيرة التي تستطيع، هي وحدها، أن تجلب له سعادةَ تذوُّقِ فردانيته التي يريد أن تكون غير قابلة للتقليد. لكن حرب 1914، تلك المجزرة العبثية الفظيعة، افتتحت في أوروبا مرحلة جديدة انبثقت فيها الحكاية، السلطوية والشرهة، أمام الإنسان واستولت عليه. أصبح الإنسان، منذئذ، يحدَّد، بالدرجة الأولى، من الخارج. وأنا أؤكد على الآتي: تلك الصدمات القادمة من الخارج لن تكون أقل إثارة للدهشة وأقل إلغازاً وأقل صعوبة في الفهم، بكل تأثيراتها على رد فعل الإنسان وطريقة تصرفه، من الندوب الحميمة الثاوية في أعماق اللاوعي؛ وهي بالتالي ليست أقل إدهاشاً بالنسبة للروائي. وحده الروائي، على أي حال، يستطيع أن يدرك، أكثر من أي كان، هذا التحول الذي أحدثه القرن على الوجود الإنساني؛ فكان من البديهي أن يعمل على الإقلال من شأن الشكل الروائي السائد إلى تلك اللحظة.

شخصيات الجلد حقيقية تماماً، ومع ذلك فإن طابعها الفردي لا يبرز البتة بواسطة وصف لسيرتها. ما الذي نعرفه عن جاك هاملتون، صديق مالابارته المفضل؟ سبق له أن درَّس في جامعة أمريكية، وهو على اطلاعٍ عاشقٍ بالثقافة الأوروبية ويشعر الآن بانزعاج أمام أوروبا لا يستطيعٍ أن يتعرف عليها. هذا كل شيء. لا معلومات عن عائلته وعن حياته الحميمة. لا شيء مما كان روائي ينتمي إلى القرن التاسع عشر يعتبره ضرورياً كي تصبح شخصيةٌ حقيقيةً و«حية». ويمكننا أن

نقول الشيء نفسه عن كل شخوص الجلد (بمن فيها مالابارته بوصفه شخصية: لا كلمة واحدة عن ماضيه الشخصي والخاص).

تراجع الجانب النفسي. يعلن كافكا عن ذلك في كراسته. وبالفعل، ما الذي نعرفه عن الجذور النفسية لـ«ك»، عن طفولته وعن أبويه وعن محبوباته؟ لا نعرف عن ذلك إلا القليل، مثل الماضي الحميم لجاك هاملتون.

8. الجمال الهاذي

كان من البديهي، خلال القرن التاسع عشر، أن كل ما يجري في رواية يجب أن يكون ممكن الوقوع. وفي القرن العشرين، فقد هذا الشرط من قوته؛ لقد أصبح الروائيون، منذ كافكا وإلى غاية كاربونتيي أو غابرييل غارسيا ماركيز، أكثر حساسية تجاه شعريةٍ بعيدِ الوقوع. وقد سقط مالابارته (الذي لم يكن عاشقاً لكافكا ولم يكن يعرف لا كاربونتيي ولا غارسيا ماركيز) بدوره صريعَ هذا الإغراء.

أذكِّر مرة أخرى بالمشهد الذي يمر مالابارته خلاله، مع بداية الليل، على صهوة فرسه، تحت صفّين من الأشجار ويسمع فوق رأسه كلاماً، بالموازاة مع ارتفاع القمر في السماء، فيفهم أن الأمر يتعلق بيهود مصلوبين. . . هل هو مشهد حقيقي؟ هل هو تخيل؟ أن يكون تخيلاً أو لا يكون، فإن المشهد لا يُنْسى. وأنا أفكر في إليخو كاربونتيي الذي قاسم السرياليين، خلال العشرينيات بباريس، شغفهم بالتخيل الهاذي، وشاركهم في بحثهم عن «العجيب»؛ والذي راودته الشكوك، بعد ذلك بعشرين سنة، بكاراكاس: ما سحره قديماً يبدو له الآن كأنه (روتين شعري)، كأنه (ألاعيب مشعوذين)؛ فانسحب

من السريالية الباريسية، لا ليعود إلى الواقعية القديمة، وإنما لأنه اعتقد بأنه قد عثر على «عجيب» آخر، أكثر صدقاً ومتجذراً في الواقع؛ واقع أمريكا اللاتينية حيث كان يبدو له كل شيء مستبعد الحدوث. وأنا أعتقد أن مالابارته قد عاش شيئاً شبيهاً بذلك: فهو أيضاً كان أحب السرياليين (كان ينشر في المجلة التي أسسها سنة 1937، ترجماته لإيلوار ولأراغون)، ولم يقُدْه حبه لهم إلى اتباعهم وإنما، ربما، أحاله أكثر حساسية تجاه الجمال الداكن للحقيقة التي أصبحت حمقاء، مليئة باللقاءات الغريبة (لمظلة بآلة خياطة).

لكن، ومع ذلك، فإن الجلد تفتتح بلقاء مشابه: «كان الطاعون قد انتشر بنابولي سنة 1943، في اليوم نفسه الذي دخلت فيه جيوش الحلفاء بوصفها محرِّرة إلى هذه المدينة التعسة.» وعندما يقترب الكتاب من نهايته، في الفصل التاسع، (مطر النار)، يأخذ لقاء سريالي مماثلٌ، بُعْدَ هذَيانٍ مُعمَّم: يقصف الألمان بالقنابل، خلال أيام الأسبوع المقدس، مدينة نابولي، فتقتل فتاة، وتعرض على طاولة بقصر، وفي الوقت نفسه يشرع بركان فيزوف، مع فرقعة مرعبة، في قذف حممه كما لم يسبق لذلك أن حدث «منذ اليوم الذي دفن فيه هيركولانوم وبومبي حيَّيْن في قبريهما اللذين من رماد». ذهب هيجان البركان برشد الناس والطبيعة معاً: تلتجئ أسراب من العصافير الصغيرة إلى بيت قربان تماثيل قديسين، وتكسر النساء أبواب الماخور كي تسحبن منه بغايا عاريات، من شعورهن، والموتى منثورون على الطريق، وجوههم مغشاة برماد أبيض (كما لو أن لهم بيضة مكان الرأس)، ولا تكف الطبيعة عن تقديم الخدمات. . .

وفي مشهد آخر من الكتاب ثمة مستبعدُ وقوعٍ آخر تتساوى فيه الفظاظة بالرعب: البحر حوْل نابولي مزروع بالمتفجرات مما يجعل الصيد مستحيلاً؛ فأصبح لزاماً على الجنرالات الأمريكيين، كي يقيموا ولائم، أن يذهبوا إلى حوض السمك الأكبر. لكن عندما يريد الجنرال كورك تشريف السيدة فلات، وهي امرأة هامة أرسلت من أمريكا، كان الحوض قد استنزف تماماً؛ لم يعد فيه سوى سمكة واحدة: حورية بحر، «وهي عينة نادرة من ذلك الصنف من الحوريات التي تقوم عليها، لشكلها الشبيه بشكل الإنسان، الأسطورةُ القديمة للحوريات». يحصل انذهال كبير عندما توضع على المائدة. «أرجو أن لا ترغموني على أكل هذه... هذه... هذه الفتاة المسكينة!» قالت السيدة فلات مدهوشة. أمر الجنرال، منزعجاً، برفع «هذا الشيء»، لكن ذلك لا يُقنع الكولونيل براون، مرشد الجيش، فيرغم الخدم على حمل السمكة في تابوت فضي موضوع على نقالة ويصحبهم كي يضمن دفناً على الطريقة المسيحية.

يسحق جنزير دبابة، بأوكرانيا، سنة 1941، يهودياً؛ فيصبح «بساطاً من جلد آدمي»؛ آنذاك يشرع بعض اليهود في إخراجه من التراب، فيقوم أحدهم «بغرز شوكة سكة في جهة رأسه وينطلق ساحباً هذا العلم». يتم وصف هذا المشهد في الفصل العاشر المعنون بـ«العلم» ويُتْبَع على الفور بتنويعه الذي وقع بروما قرب مقر الجيش: رجل يصيح فرحاً أمام الدبابات الأمريكية؛ ثم ينزلق ويسقط فتمر دبابة فوقه. وضعوه على فراش؛ لم يكن بقي منه سوى «جلد مقدود في شكل إنسان»؛ «وهو العلم الوحيد الجدير بأن يرفرف فوق برج مقر الجيش».

9. أوروبا جديدة (قيد التشكل)

تحيط الجلد بأوروبا الجديدة - كما خرجت من الحرب العالمية الثانية - في كل أصالتها؛ أي بنظرة تفادت أن تُصَحَّح اعتماداً على اعتبارات لاحقة، فكشفت عنها النقاب وهي مفتونة بجدة لحظة ولادتها. وهنا تراودني فكرة نيتشه: يُعرِب جوهرُ أي ظاهرة عن نفسه خلال لحظة تكوّنها.

ولدت أوروبا على إثر هزيمة كبيرة لا مثيل لها في تاريخها؛ كانت أوروبا قد انهزمت لأول مرة؛ أوروبا بوصفها أوروبا؛ كل أوروبا. هزمها أولاً حمق شرّها الذاتي المتمثل في ألمانيا النازية، ثم حررها بعد ذلك، الأمريكيون من جهة، وروسيا من جهة ثانية. كانت قد حُررت واستُعمرت. أنا أقول ذلك من دون سخرية؛ فهاتان الكلمتان معاً صحيحتان. وفي اجتماعهما الفريد تكمن فرادة الوضعية. ووجود المقاومين (المشايعين) الذين كانوا قد حاربوا الألمان في كل مكان، لم يغير شيئاً من الجوهر: فلا توجد دولة أوروبية واحدة (من المحيط الأطلسي إلى غاية بلاد البلطيق) تحررت اعتماداً على قوتها الذاتية. (لا دولة؟ لكن، مع ذلك، هناك يوغسلافيا. حررت اعتماداً على جيشها الخاص المكوّن من المشايعين. ولذلك السبب كان من الضروري قصف مدن صربية بالقنابل، سنة 1999، لأسابيع طويلة: كي يتم فرض صيغة الهزيمة، بشكل متأخر، على هذا الجزء من أوروبا).

احتل المحَرِّرون أوروبا، فبدا التغيير، على الفور، واضحاً: أوروبا التي كانت حتى الأمس (بشكل طبيعي وببراءة) تعتبر تاريخها وثقافتها وكأنهما نموذجيان وصالحان للعالم كله، استشعرت

صَغَارها. كانت أمريكا، بأوروبا، حاضرة في كل مكان ومتألقة؛ فأصبحت ضرورةً أولى أن تعيد أوروبا التفكير في علاقتها بأمريكا وأن تعيد تشكيل هذه العلاقة. لاحظ مالابارته ذلك ووصفه، من دون أن تكون لديه نية في التنبؤ بمستقبل أوروبا السياسي. ما كان أدهشه هو طريقة الأوروبيين الجديدة في العيش، وطريقتهم في أن يشعروا بأنهم أوروبيون؛ تلك الطريقة التي ستحدد، منذئذ، بالحضور الكثيف والمتزايد لأمريكا. تبْرُز طريقة العيش هذه، في الجلد، من البورتريهات القصيرة والموجزة، والطريفة في الغالب، للأمريكيين الموجودين آنذاك بإيطاليا.

ليس هناك انحياز، لا سلبي ولا إيجابي، في تلك الكروكيهات، الشريرة في جزئها الأكبر، واللطيفة في جزء أكبر آخر: الغباء المتبجّح للسيدة فلات؛ والتفاهة اللطيفة للمرشد براون؛ والبساطة المحبوبة للجنرال كورك الذي عوض أن يختار إحدى سيدات نابولي، أثناء افتتاح حفل راقص، التفت إلى فتاة جميلة مسؤولة عن غرفة الملابس؛ والسوقية المحبّبة والجذابة لجيمي؛ ثم، طبعاً، جاك هاملتون، الصديق الحقيقي، الصديق المحبوب...

وبما أن أمريكا لم يكن قد سبق لها، إلى حدود تلك اللحظة، أن انهزمت في أي معركة؛ وبما أنها بلد مؤمن، فإن مواطنها كان يرى في هذه الانتصارات إرادة ربانية تؤكد قناعاته الشخصية في السياسة وفي الأخلاق. وكان كل أوروبي - منهوكاً ومتشككاً ومهزوماً وشاعراً بالذنب - يترك نفسه تُفتَن، بسهولة، ببياض الأسنان، بذلك البياض المدوّخ (الذي كان كل أمريكي، وهو ينزل إلى القبر، يلقي به، مثل تحية وداع، إلى عالم الأحياء).

10. الذاكرة المتحولة إلى ساحة معركة

على الأدراج الكبيرة لكنيسة بفلورانسا المحررة لتوها، مجموعة من المشايعين الشيوعيين شارعة في إعدام شباب فاشيين، الواحد تلو الآخر. إنه مشهد يعلن عن تحوّل جذري في تاريخ الكائن الأوروبي: بما أن المنتصر قد رسم حدود الدول، فإن المجازر بين أمم أوروبية لن تقع أبداً؛ (الآن، انتهت الحرب، وبدأت المجازر بين الإيطاليين.)؛ انسحبت الأحقاد إلى داخل الأمم؛ لكن، وحتى هنا، غيرت المعركة من جوهرها: لم يعد هدف الصراع هو المستقبل، أي النظام السياسي المقبل (لقد حدد المنتصر سلفاً طابع المستقبل)، وإنما هو الماضي؛ لن تكون المعركة الأوروبية الجديدة إلا على ساحة الذاكرة.

عندما كان الجيش الأمريكي، في رواية الجلد، قد احتل سلفاً شمال إيطاليا، قتل المشايعون، بكل أمان، مواطناً واشياً، ودفنوه في مرج تاركين ساقه، كتذكار، منصوبة فوق الأرض، وهي منتعلة حذاءها. احتج مالابارته، الذي شاهد ذلك، لكن سدىً، لأن الآخرين كانوا مبتهجين بما بقي من المتعاون بوصفه إنذاراً موجهاً نحو المستقبل. ونحن، اليوم، على علم بذلك: بقدر ما تبتعد أوروبا عن نهاية الحرب، بقدر ما أصبحت تعتبر واجباً أخلاقياً أن تحول دون نسيان جرائم الماضي. وبما أن الوقت يمضي، فإن المحاكم تعاقب أناساً أصبحوا شيوخاً، وفيالق المخبرين تجتاح أدغال النسيان وساحة المعركة تتسع لتشمل المقابر.

يصف مالابارته في الجلد هامبورغ التي أطلق عليها الأمريكيون قنابل فوسفورية. عندما أراد السكان إطفاء النار التي تلتهمهم، قفزوا

إلى القنوات التي تخترق المدينة. لكن النار التي انطفأت في الماء، سرعان ما تأججت في الهواء، مما جعل الناس مضطرين، كل لحظة، إلى غطس وإعادة غطس رؤوسهم؛ دامت هذه الوضعية أياماً كانت خلالها (آلاف الرؤوس تخرج من الماء وتحرك عيونها وتفتح أفواهها وتتكلم).

هذا مشهد آخر تتجاوز فيه حقيقة الحرب محتمل الوقوع. وأنا أتساءل: لماذا لم يجعل مديرو الذاكرة من هذا الرعب (من شعر الرعب الأسود هذا) ذكرى مقدسة؟

إن حرب الذاكرة لا تتأجج إلا بين المهزومين. أما المنتصرون فهم بعيدون وغير متهمين.

11. الخلود بوصفه خلفية عميقة: الحيوانات والزمن والموتى

(لم يسبق لي أبداً أن أحببت امرأة أو أخاً أو صديقاً كما أحببت فيبو). إن حكاية هذا الكلب لَبَعِيدة عن أن تكون - وسط هذا الكم من المعاناة الإنسانية - مجرد مشهد واستراحة وسط مأساة. لا يحدث دخول الجيش الأمريكي إلى نابولي إلا في ثانية، بينما ترافق الحيوانات الحياة البشرية منذ أزمنة سحيقة. الإنسان لا يكون أبداً حراً في أن يكون ما يشاء، وهو يواجه مثيله؛ ذلك أن قوة أحدهما تحد من حرية الآخر. والإنسان عندما يكون أمام حيوان، فإنه يكون ما يشاء؛ تكون قسوته حرة. إن علاقة الإنسان بالحيوان تشكل خلفية عميقة أبدية للوجود الإنساني، تشكل ذاكرة (ذاكرة مرعبة) لن تنفصل عنه أبداً.

زمن وقوع الأحداث في الجلد محدود، لكن حكاية الإنسان الطويلة حاضرة فيها دائماً. يلج الجيش الأمريكي، الجيش الأكثر حداثة من بين كل الجيوش، أوروبا من مدينة نابولي العتيقة. تعبّر قسوة حرب مفرطة في حداثتها، عن نفسها أمام الخلفية العميقة لحالات القسوة الأكثر قدماً. العالم الذي تغير بشكل جذري يرينا، في الآن نفسه، ما يبقى غير قابل للتغيير، بشكل حزين؛ ما يبقى إنسانياً غير قابل للتغيير.

وماذا عن الموتى؟ إنهم لا يتدخلون، خلال سنوات السلام، في حياتنا، إلا بشكل متواضع. أما في المرحلة التي تتحدث عنها الجلد، فهم لم يعودوا متواضعين؛ لقد تجندوا، وهم يوجدون في كل مكان، ومواكب الدفن ما عادت لها عربات لحملهم، فيبقون في الشقق وفوق الأسرّة؛ يتحللون وينتنون ويصبحون عالة ويجتاحون المحادثات والذاكرة والنوم: (أنا أكره هؤلاء الموتى. كانوا هم الغرباء، الوحيدين، الغرباء الحقيقيين في الجزء المشترك من كل الأشخاص الأحياء...)

أنارت لحظة الحرب المنتهية حقيقة هي مبتذلة بقدر ما هي أساسية، وخالدة بقدر ما هي منسية: للموتى، أمام الأحياء، تفوّق عددي ساحق، لا موتى نهاية الحرب فقط، بل كل الموتى في كل الأزمنة، موتى الماضي وموتى المستقبل؛ وبما أنهم متأكدون من تفوقهم فإنهم يهزأون بنا، يهزأون بجزيرة الزمن الصغيرة التي نعيش عليها، وبهذا الزمن الأوروبي القميء الجديد الذي علينا أن نعي لا-دلالته وطابعه الهارب...

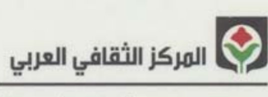
ميلان كونديرا

لقاء

"…. لقاء تأملاتي وذكرياتي؛ لقاء موضوعاتي القديمة (الوجودية والجمالية) وما عشقته من زمان: (رابليه وجناسيك وفلييني ومالابرته …) …"

بهذه الكلمات يفتتح ميلان كونديرا كتابة "لقاء" الذي يتحدّث فيه عن ذكرياته وعن الكتّاب الذين يعتبر نفسه منتمياً إلى إبداعهم ويبدي نحوهم إعجاباً خاصّاً. وبذلك يعد "لقاء" باباً مفتوحاً على "رواق متخيّل"؛ على مكتبة، مقسّماً إلى تسعة فصول تتفرّع في الغالب عن بعضها البعض.

يعمل ميلان كونديرا في الفصل الأوّل على توضيح الآتي: "عندما يتحدث فنان عن فنان آخر، فإنه يتحدث (بطريقة غير مباشرة ومواربة) عن نفسه هو، ومن هنا كلُّ النَّفْع في حُكمِه." يتتبّع ميلان كونديرا، إذن، في هذا الكتاب، أثر كبار المثقّفين، ويقيم تأملات حول أعمال آخرين، ويكشف عن أسرار أدبه هو أيضاً عندما يبوح بجوانب من سيرته الذّاتية. وهكذا، فعندما يكون بصدد تحليل كتّاب مثل دوسويفسكي وسيلين وفيليب روت… ورسّامين وموسيقيين وسينمائيين أيضاً ، فإنّه يسائل الفن ويبحث عن علاقاته بالعالم وبالضّحك وبالموت وبالنّسيان وبالذّاكرة. يقوم ميلان كونديرا، انطلاقاً من اختياراته وإناراته، بكتابة تاريخ للرواية وللفن، كما يقوم، في الآن ذاته، بكتابة تاريخ لرواياته الشّخصية؛ عندما يذكّر، مثلاً، بالطّريقة التي ابتدَع بها "*كتاب الضّحك والنّسيان*" سنة 1977، انطلاقاً من مقال كتبه عن بيكون.



المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء:ص.ب 4006 (سيدنا)
بيروت:ص.ب 113/5158
markaz@wanadoo.net.ma
cca_casa_bey@yahoo.com

ISBN 978-9953-68-522-3

